Basado en cientos de entrevistas y más de diez años de investigación, Jeff Chang nos ofrece una exhaustiva historia musical y cultural del hip-hop, desde sus raíces en los sound systems jamaiquinos, pasando por las guerras de pandillas y fiestas callejeras en los guetos negros de Nueva York, hasta su posicionamiento como uno de los sonidos más influyentes del mainstream actual. Las trayectorias de artistas como Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa, Ice Cube y Jay-Z, junto a la de promotores, sellos y DJs, son el hilo conductor con el que el autor reconstruye la evolución de este género, interpretando su desarrollo como reflejo de las tensiones políticas e ideológicas que atravesaron la comunidad afroamericana desde la década del 70 en adelante.

Para toda una generación, nacida tras el asesinato de Malcom X y con los gobiernos neoliberales de Reagan y Bush como telón de fondo, los cuatro elementos característicos del hip-hop –el DJ, el MC, el breakdancing y el grafiti– se convirtieron en los canales privilegiados para expresar su malestar y promover una cultura en común. Las distintas formas que adoptó este género, desde la militancia inspirada en las Panteras Negras de bandas como Public Enemy hasta las rimas sexistas y homofóbicas de los artistas del gangsta rap, son el reflejo de una generación que debió debatirse entre la conciencia negra engendrada en las luchas históricas de la comunidad afroamericana y la cultura del individualismo, la competencia y el consumo, exacerbada por la sociedad capitalista contemporánea.

Jeff Chang es un periodista y crítico musical estadounidense, especializado en hip-hop. Sus escritos aparecieron en publicaciones como *URB*, *The Village Voice*, *Vibe* y *Spin*. Actualmente es Director Ejecutivo del Instituto para la Diversidad en las Artes de la Universidad de Stanford. Fue además miembro fundador del sello independiente SoleSides, donde editó a artistas como DJ Shadow y The Watts Prophets. Además de *Generación Hip-Hop*, compiló el libro *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop* y próximamente publicará *Who We Be: The Colorization of America*.

TRADUCCIÓN / Matías Battistón
INTRODUCCIÓN / DJ Kool Herc

ISBN 978-987-1622-29-0

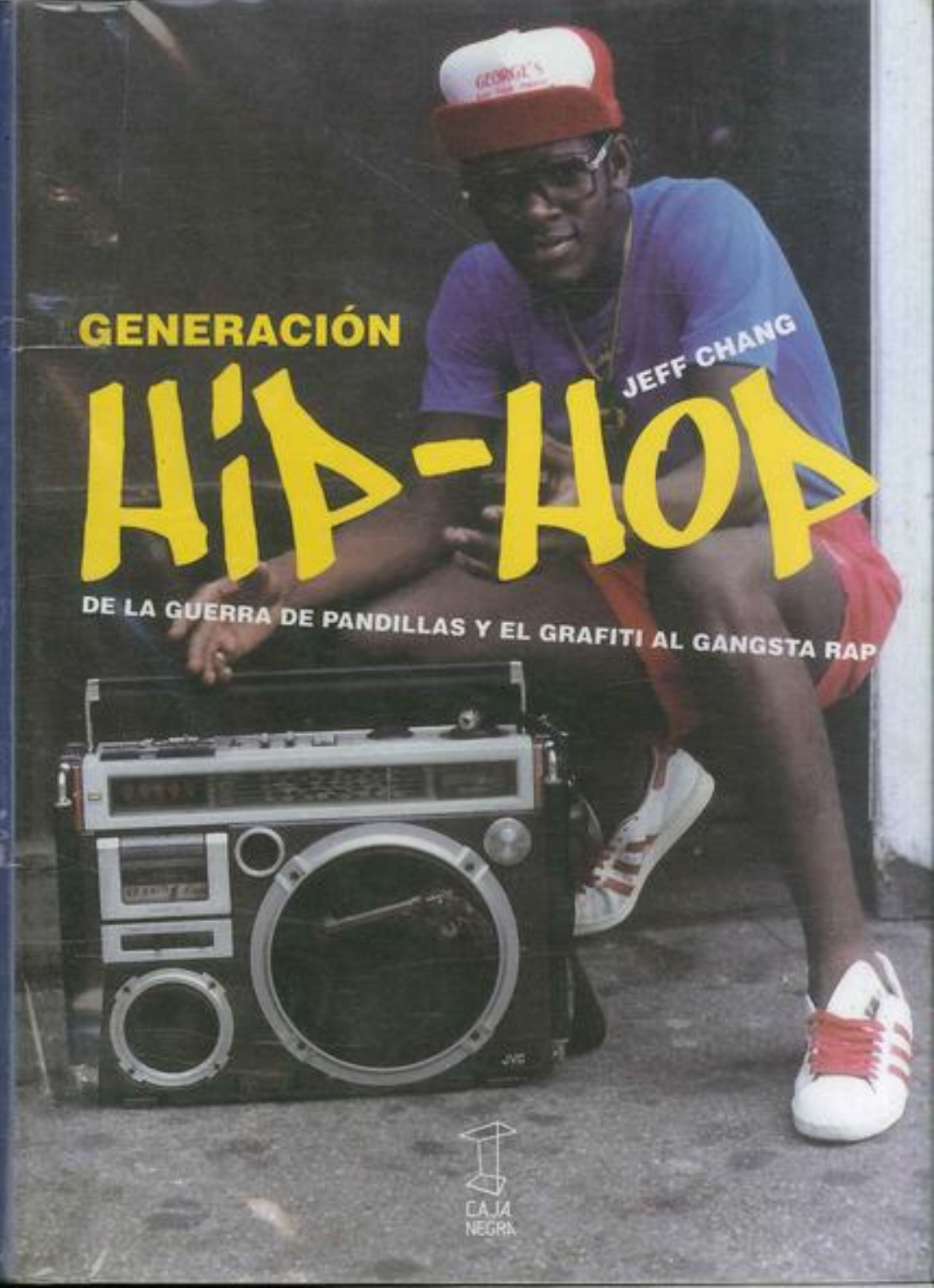
Importado por:
Distribuidora de Libros Heraldos Negros S.A.C.
RUC 20545326877
Jr. Centenario N° 170 Urb. Confraternidad - Barranco

GENERACIÓN HIP-HOP
JEFF CHANG

GENERACIÓN HIP-HOP

JEFF CHANG

DE LA GUERRA DE PANDILLAS Y EL GRAFITI AL GANGSTA RAP



CAJA NEGRA

GENERACIÓN

HIP-HOP

Chang, Jeff
Generación hip-hop. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
608 p.; 20x14 cm.

Traducido por: Matías Battistón
ISBN 978-987-1622-29-0

1. Música. 2. Estudios Culturales. I. Battistón, Matías, trad. II. Título
CDD 306

Foto de tapa: cortesía de Jamel Shabazz

© Caja Negra Editora, 2014
© Jeff Chang, 2005
© de la introducción, DJ Kool Herc, 2005
© de la traducción, Matías Battistón

Título original: *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*
Publicado con el permiso de St. Martin's Press, LLC
Todos los derechos reservados
www.cantstopwontstop.com

Caja Negra Editora
Buenos Aires / Argentina
cajanegra@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego

Diseño: Juan Marcos Ventura

Producción: Malena Rey

Corrección: Paola Calabretta

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

GENERACIÓN HIP-HOP

DE LA GUERRA DE PANDILLAS Y EL GRAFITI AL GANGSTA RAP

JEFF CHANG

Traducción / Matías Battistón
Introducción / DJ Kool Herc

CAJA NEGRA 02
SYNESTHESIA

INTRODUCCIÓN
por DJ Kool Herc

El anhelo a gran escala es el motor de la historia.
Don DeLillo

Cuando empecé como DJ a comienzos de los setenta, era algo que practicábamos por diversión. Vengo de un lugar donde rige "la elección del público": la calle. Si a la gente le gusta lo que uno hace, lo respaldarán y la obra hablará por sí misma. Y sucedió que las fiestas que yo organizaba se pusieron de moda, se convirtieron en un rito de pasaje para los jóvenes del Bronx. Luego vino la nueva generación y empezó a elaborar su propia versión de lo que yo había iniciado. Digamos que diseñé los planos y que después todos los arquitectos empezaron a añadir lo suyo. Al poco tiempo, y antes de que pudiéramos darnos cuenta, la cosa ya estaba en plena evolución.

La mayoría de las personas me conoce como DJ Kool Herc. Pero a veces, cuando me presento, solo digo que mis amigos me llaman Herc. Luego, puede que me pregunten: "¿Eres Herc, el DJ famoso?". Pero mi filosofía es que todos se acerquen y me conozcan como persona. No tengo un ego enorme, ni trato de imponerme ante los demás. Si a los demás les gusta lo que hago, si quieren que toque música o arme una fiesta, bueno, es lo que hago para mis amigos y la gente en general. Es lo que siempre he hecho.

Para mí, el hip-hop lo recibe a uno con los brazos abiertos. Somos una familia. Lo importante, en este género, no es la seguridad. Lo importante no es la ostentación. Lo importante no es la cantidad de balas que dispara tu arma, ni usar zapatillas de doscientos dólares, ni ver si soy mejor que tú o si tú eres mejor que yo. Lo importante es la relación entre nosotros, conectarse el uno con el otro. Por eso tiene un atractivo universal. Ha dado a los jóvenes una manera de entender su propio mundo, vivan en los suburbios, en la ciudad o donde sea.

El hip-hop también ha creado muchísimos puestos de trabajo que de otro modo no existirían. Creo que es un género de música que ha cerrado la brecha cultural. Gracias a él, los blancos se juntan con los negros, los morenos con los asiáticos. Todos tienen algo en común que les encanta. Va más allá de los estereotipos y del odio que esos estereotipos provocan en las personas.

La gente habla de los cuatro elementos del hip-hop: el DJ, el b-boy, el MC, y el grafiti. Sin embargo, creo que hay muchos más: la manera de caminar, de hablar, de vestirse, de comunicarse. En mi época, teníamos a James Brown, la lucha por los derechos civiles y el Black Power, pero no había nadie que se autodenominara como activista del hip-hop. No obstante, estas personas hoy en día están hablando de su propia época. Tienen derecho a opinar sobre lo que ven y la manera en que se van desarrollando los acontecimientos.

El hip-hop es la voz de esta generación. Por más que uno no se haya criado en el Bronx durante la década del setenta, existe para representarnos a todos. Se ha convertido en una fuerza muy poderosa. Es algo que conecta a todas las personas y las nacionalidades del mundo entero. Sin embargo, la generación del hip-hop no está aprovechando como debiera el reconocimiento y la influencia que obtuvo. ¿Acaso somos conscientes del poder que ejerce esta cultura? Esta generación tiene la posibilidad de respaldar una causa común y hacerse oír. Hay muchísimas personas que están haciendo algo positivo, que utilizan el hip-hop para cumplir con los verdaderos objetivos del género: acercarse a los jóvenes y mostrarles que existe otro mundo posible, un mundo donde todos podemos convivir y divertirnos juntos.

Lamentablemente, a menudo quienes logran el mayor reconocimiento son aquellos que resaltan lo negativo. Y me parece que hay muchos que tienen miedo de hablar de ciertas cosas. "Keeping it real" [Mantener la autenticidad] terminó convirtiéndose meramente en otra frase de moda. Suena bien. Pero ha sido rebajada, pervertida. Lo importante no es mantener la autenticidad, sino hacer lo correcto.

Por ejemplo, los raperos hacen un culto del "bling-bling".[1] ¿Realmente viven con tantos lujos? ¿No tienen otros problemas, otros intereses? ¿Qué es lo que los conmueve? De eso nos gustaría que hablen. Entablen un diálogo con la gente. Opinen sobre las cosas que pasan en el barrio.

La música muchas veces es un bálsamo que mitiga el efecto de la realidad, y solo se manifiesta la intención de dialogar si sucede una tragedia, como cuando murieron Tupac, Biggie o Jam Master Jay, por ejemplo. Fue recién entonces que las personas quisieron fomentar el diálogo. Era demasiado tarde. No hay suficientes artistas sacando provecho del hip-hop para abordar temas serios, para intentar cambiar la situación antes de que aparezcan las tragedias.

Tenemos el poder de hacerlo. Si Jay-Z usa la remera colgando hacia un lado o LL Cool J se arremanga una pierna del pantalón, al otro día todo el mundo está haciendo lo mismo. Bastaría con declarar que no vamos a matar a nadie sin motivo, y la gente seguiría nuestros pasos.

No quiero que salgan a decir ahora que no es su intención dar el ejemplo. Mi hijo ya los idolatra. Pongamos eso en claro. Cuando le digo "no camines así, no hables así", ustedes son los que caminan y hablan de ese modo. No imiten a los *dealers*, no actúen como un traficante de drogas cualquiera. Basta de estupideces. Eso es escapismo, es el camino más fácil. Ya se ganaron la atención del chico. Ahora les pido que me ayuden a criarlo.

Es posible que hoy se den la gran vida. Pero si ustedes salieron del barrio, fue porque había alguien que los apoyaba cuando más lo necesitaban, alguien que les decía: "Toma, aquí tienes dos dólares". Tal vez hayan tenido que despreciar al gueto para poder salir de allí, pero ¿qué han hecho por el gueto ustedes últimamente? ¿Cómo puede ser que hayan salido de la nada misma para lograr algo y aun así, al mismo tiempo, hablen mal del lugar de sus orígenes y contribuyan a su destrucción? Divertirse siempre fue un aspecto crucial del hip-hop, pero también saber asumir responsabilidades. Y ahora tenemos una plataforma para expresar nuestra opinión. Hay millones de personas que nos

1. Término que se utiliza para referirse a una moda o estética muy difundida en la cultura del hip-hop, que fomenta el uso de joyas, brillantes y todo tipo de accesorios ostentosos. [N. del T.]

están escuchando. Digamos algo que los movilice, algo que tenga fuerza. Díganles lo que necesitan oír. ¿Cómo ayudaremos a la comunidad? ¿Cuáles son las causas por las que luchamos? ¿Qué sucedería si consiguiéramos que la generación del hip-hop votara, o fundara organizaciones para cambiar las cosas? Eso sería algo fuerte, movilizador.

El hip-hop es una familia, así que todos debemos hacer nuestro aporte. Este, oeste, norte o sur, no importa: todos venimos de la misma costa, la costa de África. Esta cultura nació en el gueto. Nacimos aquí para morir. Ahora sobrevivimos, pero todavía no logramos empezar a ascender. Si tenemos un problema, debemos solucionarlo. No podemos caer en la hipocresía. Eso es lo que espero que pueda conseguir la generación del hip-hop, llevarnos al siguiente nivel a fuerza de recordarnos algo crucial: lo importante no es mantener la autenticidad, sino hacer lo correcto.

PRÓLOGO

Las generaciones son ficciones. Clasificar a un grupo de personas ubicándolas entre dos fechas es una manera de imponer una narrativa. Son ficciones interesantes y necesarias, porque nos permiten usar ideas como punto de referencia para nuestras afirmaciones. Aun así, cada generación suele ser una ficción, creada con el único motivo de satisfacer las necesidades de los demógrafos, periodistas, futurólogos y comerciantes.

En 1990, Neil Howe y William Strauss –dos *baby boomers* que se describen a sí mismos como "pronosticadores sociales"– postularon una prolija teoría sobre las distintas generaciones estadounidenses en su libro *Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069*. A la suya la denominaron la de los "Profetas", idealistas que llegaron a la mayoría de edad durante un período en el que hubo un "Despertar" y que se transformaron en los "Héroes" de la generación de sus hijos, quienes, enriquecidos por los recursos espirituales de sus padres, traerían otra época de "Esplendor" a los Estados Unidos. En el medio estaban los "Nómades", habitando un presente al que estos autores describieron como una "Desintegración". Si bien la autocomplaciente teoría de Howe y Strauss carecía de poder explicativo, tuvo la suerte de publicarse en el momento justo. El libro se editó al mismo tiempo que los medios descubrieron a la "generación X", nombre tomado del título de una obra

de Douglas Coupland que, para los *baby boomers*, resumía a la perfección el misterio que evocaba este emergente grupo de jóvenes.

El libro de Howe y Strauss se publicitó como un vistazo al futuro. Según afirmaban, la causa de los ciclos históricos eran los ciclos generacionales; eso les permitía profetizar sobre lo que deparaba el futuro. Y es cierto que la historia avanza en círculos, crea loops. Pero las generaciones son ficciones que se utilizan en disputas por el poder mucho más amplias.

No hay nada más viejo que la costumbre de contar historias sobre las diferencias generacionales. Cada generación suele recibir su nombre y marco de referencia de la mano de la precedente. Las historias a menudo incluyen las expresiones de sorpresa e indignación que acompañan a estas dos revelaciones: "Por dios, me estoy poniendo viejo" y "Pero, ¿quiénes son estos chicos?".

Los *baby boomers* parecen haber tenido grandes dificultades para imaginarse lo que podría venir después de ellos. Y fue precisamente un *baby boomer* quien acuñó esa frase tan poco feliz: "el fin de la historia". En comparación, todo lo que vendría después estaba condenado a verse como un declive, una simplificación, una decadencia.

Hasta hace muy poco, nuestra generación solía definirse mayormente mediante el uso del prefijo "post". Hemos sido clasificados como post-derechos civiles, post-modernos, post-estructuralistas, post-feministas, post-negritud, post-soul... Somos los íconos de lo "post", los últimos resabios del ágape del pasado. Hemos sido el mero eco del *baby boom* (no por nada existe una flor de narciso llamada "Baby Boomer"). Hemos sido la generación X. Ahora incluso hablan sobre la generación Y. ¿Y por qué? Probablemente porque después de la X viene la Y.

En consecuencia, a mediados de la década del noventa, muchos jóvenes escritores –ya hartos de lo que Howe, Strauss y compañía habían desatado– comenzaron a autodenominarse como la "generación hip-hop". En 2002, en un libro importante, *The Hip-Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*, Bakari Kitwana la definió en términos muy estrictos: se trata de aquella que abarca a los afroamericanos nacidos entre 1965 y 1984, período signado por la aprobación de la Ley de Derechos Civiles y el asesinato de Malcolm X en un extremo, y por la dominación mundial del hip-hop durante la época culminante de los gobiernos de Reagan y Bush en el otro.

Kitwana tuvo que lidiar con las consecuencias de la brecha entre los negros que llegaron a la adultez durante los movimientos de los derechos civiles y el Black Power, y aquellos que lo hicieron con el hip-hop. Su mensaje era claro: una comunidad no puede entablar un debate útil sobre el progreso racial sin antes tomar en cuenta los hechos que implica el cambio.

No obstante, la gente volvió a distraerse con detalles. ¿Cómo podía uno aceptar una definición de la "generación hip-hop" que no tomara en cuenta a los pioneros de esa cultura, como Kool Herc y Afrika Bambaataa, por el mero hecho de haber nacido demasiado temprano? ¿O que excluyera a quienes habían formado parte de la escena y la habían transformado, pero no eran ni negros ni estodounidenses? Dónde empezó exactamente la "generación hip-hop" y a quiénes incluyó es una cuestión que, por diversas razones, sigue siendo polémica.

En lo personal, opino que la idea de "generación hip-hop" unifica tiempo y raza, ubicación y multiculturalismo, ritmo e hibridez. Describe el giro que va de la política a la cultura, el proceso de entropía y reconstrucción. Captura las esperanzas, los temores, las ambiciones y los fracasos colectivos de aquellos que, de otra manera, apenas serían catalogados como "post-esto" o "post-lo otro".

Entonces, uno podría preguntarse: ¿cuándo empezó la "generación hip-hop"? Después de DJ Kool Herc y Afrika Bambaataa. ¿A quiénes incluye? A todo el que adhiera al movimiento. ¿Cuándo termina? Cuando la próxima generación nos diga que se terminó.

Esta es una historia no ficcional de una ficción: una historia con algo de misterio, pero que no pretende ser ninguna profecía. En definitiva, esta historia alternativa (o lado dub de la historia) no es más que una versión, un regalo de aquellos que nos han iluminado e inspirado. Cualquier defecto que tenga es responsabilidad mía.

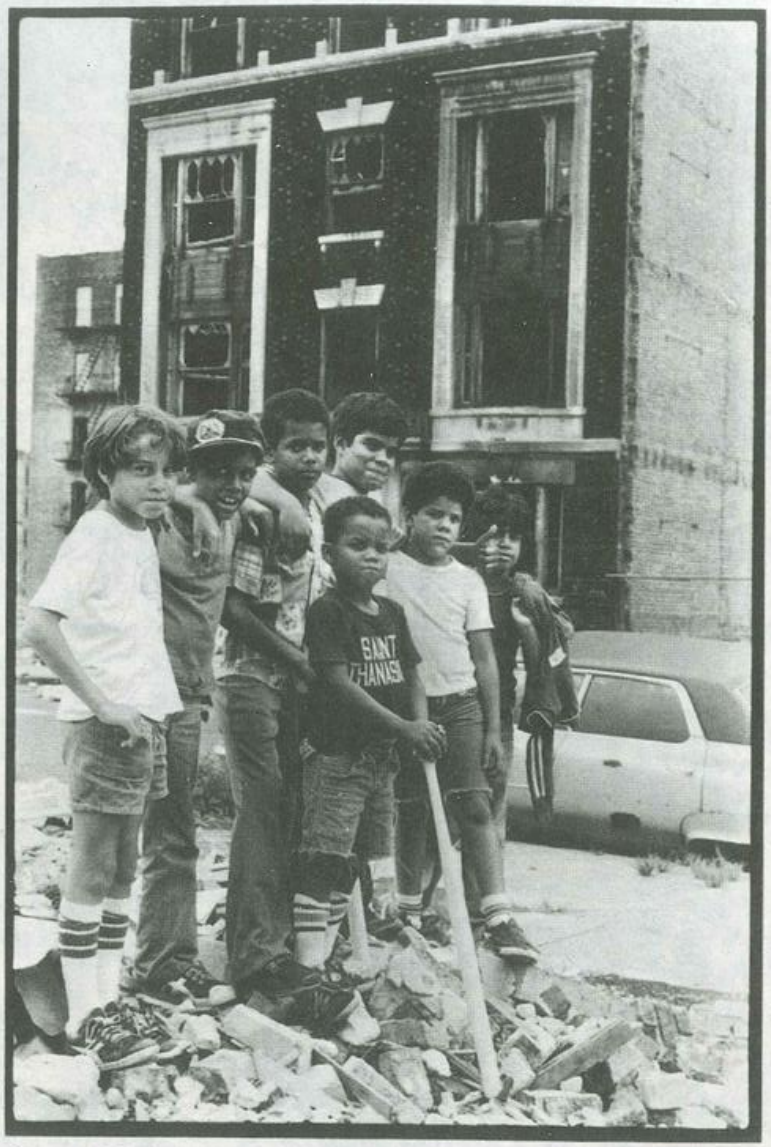
Hay muchas más versiones que esperan ser escuchadas. Espero que todas lo sean.

Jeff Chang
Brooklyn y Berkeley
De enero de 1998 a marzo de 2004

"Y si no obtengo lo que quiero prenderé fuego las naves espaciales."
Gregory Isaacs

LOOP
1

BABILONIA EN LLAMAS
1968-1977



El equipo de béisbol de la escuela St. Athanasius, South Bronx. Foto © Mel Rosenthal

1.

NECRÓPOLIS

EL BRONX Y LAS POLÍTICAS DE ABANDONO

Cuando uno entra en el campo de juego, ingresa a un lugar
donde todo es un engaño o una mentira…
Allí no hay nada que sea verdad. Excepto el juego.
Barry Bonds

Era una mala noche para el béisbol en el South Bronx –un viento fuerte y helado, y una fatídica luna nueva.

El público más numeroso del año había colmado el estadio de los Yankees para ver el segundo partido de la Serie Mundial de 1977, donde el equipo de Nueva York se enfrentaría a los Dodgers de Los Ángeles. Costa Este contra Costa Oeste.

Los Yankees tenían el mejor equipo que uno pudiera comprar. Cuando las Grandes Ligas permitieron que los jugadores actuaran como agentes libres antes del inicio de la temporada de 1977, George Steinbrenner, dueño del club, sacó su chequera, ofertó tres millones de dólares y ganó la puja para adquirir a la figura más codiciada del momento, Reggie Jackson, famoso por su potencia y gran habilidad para marcar jonrones. A diferencia de su padre, que había jugado para las Ligas Negras con un salario de apenas siete dólares por partido, Jackson se

convirtió en el deportista más caro de la historia de los Yankees, quienes recién habían empezado a contratar jugadores negros nueve años después de que Jackie Robinson derribara las barreras raciales en el béisbol.

El mánager, Billy Martin, estaba furioso. Desde el comienzo se había declarado en contra de incorporar a Jackson al equipo. Incluso se negó a asistir a la conferencia de prensa en la que el club presentó a su nuevo jugador. A principios de la temporada, Martin generalmente lo ignoraba o lo mandaba al banco. Y si estaba enojado, lo llamaba "boy" [nene].[1]

Jackson tampoco se llevaba bien con sus compañeros de juego. Algunos le guardaban rencor por el salario que cobraba, aunque jugadores blancos como Catfish Hunter también habían firmado contratos millonarios. Además, pensaban que Jackson era demasiado ostentoso; se la pasaba yendo y viniendo con chicas rubias en el Rolls-Royce Corniche que Steinbrenner le había comprado. Pero la gota que rebalsó el vaso fue su arrogancia. En un artículo publicado en una revista, Jackson dejó en claro su desdén hacia el capitán Thurman Munson: "Soy yo el que sostiene a todo el equipo. Nada funcionaría de no ser por mí. Soy la pajita que mezcla el trago". Es posible que no haya querido expresarlo así. Y tal vez lo que dijo fuera cierto. En cualquier caso, sus compañeros dejaron de hablarle.

En junio, durante un partido contra los Red Sox, toda la tensión acumulada finalmente explotó. Después de que a Jackson se le escapara una pelota en el jardín derecho, Martin, furioso, lo sacó de la cancha. Jackson trotó muy despacio y molesto hacia el banco.

—¿Qué hice? —le preguntó a Martin.

—¿Qué hiciste? —le respondió Martin fuera de sí—. Sabes muy bien qué carajo hiciste.

—No me distraje, Billy —protestó Jackson—. Haga lo que haga, nunca te va a parecer que está bien. Nunca me quisiste en este equipo. Ahora tampoco. ¿Por qué simplemente no lo admites?

—¡Debería echarte a la mierda! —le gritó Martin.

En ese momento, Jackson perdió los estribos. "¿Con quién mierda te piensas que estás hablando, *viejo*?" Los entrenadores de los Yankees se arrojaron sobre Martin para evitar que golpeara al jugador, mientras las cámaras de televisión seguían filmando.

1. En los Estados Unidos, el término "*boy*" tiene connotaciones raciales: se lo empleaba en la época de la esclavitud para aludir de manera denigrante a los hombres de raza negra, negándoles el estatus de adulto. Su uso como insulto sigue siendo extendido. [N. del T.]

Esa noche, en su habitación de hotel, Jackson se quebró ante un pequeño grupo de periodistas. "Se me caen las lágrimas cuando pienso en la manera en que me trata este equipo. Los Yankees son Ruth, Gehrig, DiMaggio y Mantle, y para ellos yo soy un negro de mierda", sollozó. "No sé ser sumiso."

Habían pasado treinta temporadas desde que Jackie Robinson, en un solo partido, cambiara el rumbo de todo un deporte al salir al estadio Ebbets Fields vestido con el uniforme azul de los Dodgers. La sociedad de posguerra comenzó a distanciarse de la segregación racial en ese preciso momento, que marcó un punto de inflexión cultural: cuando Robinson salió al campo de juego que hasta entonces le había pertenecido exclusivamente a los blancos.

Luego de retirarse, Robinson trasladó su compromiso con la integración racial a la política. Corría la década del sesenta, los Dodgers estaban en Los Ángeles y Ebbets Fields ahora alojaba enormes bloques de cemento y torres de concreto, honrando a Robinson con ambiciosos proyectos de viviendas públicas. La política estadounidense estaba tratando de ponerse a tono con los cambios que ya se hacían sentir en la cultura, y algunas personas cuestionaban abiertamente el legado de Robinson.

Una de ellas era el congresista Adam Clayton Powell, quien –en un recordado gesto político– se mostró en una multitudinaria congregación en Harlem junto a un alborotador llamado Malcolm X en 1963. Malcolm, un contemporáneo de Robinson, había estado en la cárcel mientras Jackie jugaba en la cancha de los Dodgers. Ambos conocían lo peor de los Estados Unidos y querían lo mejor para sus hijos; pero sus respectivas vidas los habían hecho llegar a conclusiones muy distintas. En el fondo, la cuestión parecía girar en torno a aquello que la comunidad afroamericana se venía preguntando desde siempre: "¿Debemos pelear por la patria o fundar la nuestra? ¿Salvar a Norteamérica o salvarnos a nosotros mismos?".

Robinson criticó a Powell por haberse alineado con el notorio miembro de la Nación del Islam. "Usted ha perjudicado alevosamente la causa negra", afirmó en una carta abierta dirigida al congresista, publicada en el *New York Amsterdam News*. "Porque usted sabe muy bien –y lo ha repetido a lo largo de muchos años– que la respuesta al problema de la comunidad negra no reside

en la segregación ni en la separación, sino en su voluntad de ubicarse en el lugar que le corresponde, el mismo que el del resto de los norteamericanos: el seno de nuestra sociedad."

En esa misma publicación, Malcolm X le respondió: "Usted nunca ha mostrado el menor aprecio por el apoyo que le han dado las masas afroamericanas, pero siempre fue fiel a sus benefactores blancos".

Más tarde, ese mismo año, Martin Luther King Jr. pronunció en Washington D.C. su famoso discurso titulado "Tengo un sueño". En Harlem, mientras tanto, durante el día se realizaban protestas en las calles para reclamar por la educación y la pobreza, y durante las noches se producían enfrentamientos entre policías blancos y jóvenes negros, lo que marcó el comienzo de los largos y calurosos veranos que mantuvieron en vilo a los Estados Unidos durante el resto de esa década turbulenta.

A medida que los sesenta dieron lugar a los setenta, ya sin Martin Luther King Jr. o Malcolm X, las fuentes de fe e idealismo de los movimientos que combatían la racionalización y violencia se fueron evaporando, y muchos de los sueños afroamericanos –integracionistas y nacionalistas por igual– simplemente se hicieron humo. La próxima generación ya no tendría más agua para aplacar el incendio. Robinson citaría con aprobación las palabras de su antiguo adversario: "Jackie, en el futuro, tu hijo y el mío no estarán dispuestos a resignarse a lo que nosotros nos resignamos".

Ahí estaba, entonces, Reggie Jackson, en una exclusiva habitación de hotel a mediados de 1977, en verano, respaldando la lucha a favor de los derechos civiles y el Black Power, jugando un partido tras otro. "Soy un hombre grande, negro, con un coeficiente intelectual de 160, que gana 700 mil dólares al año, y me tratan como si fuera basura", afirmó. "Nunca antes habían tenido a alguien como yo en el equipo."

Cuatro meses después, cuando los fanáticos del béisbol ingresaron al estadio de los Yankees para presenciar la Serie Mundial esa fría noche de octubre, había muchas cuentas pendientes históricas por saldar. Los neoyorquinos nunca se habían olvidado de los Dodgers de Jackie Robinson, ni perdonado a Walter O'Malley por provocar que Robinson se marchara y robase al equipo de Brooklyn. Para ellos, la mera existencia de los Dodgers de Los Ángeles representaba el triunfo de la avaricia y la traición. Los Dodgers, por su parte, eran una máquina bien aceitada, un equipo que siempre parecía apuntar al futuro. No tenían ningún problema a la hora de anotar jonrones: cuatro de sus bateadores habían logrado más de treinta ese año. Dos de ellos eran negros y dos eran blancos.

Los neoyorquinos habían ganado el primer partido. Pero ahora, en la tercera entrada del segundo, tres de los bateadores de los Dodgers ya habían enviado a la tribuna las pelotas que sin éxito lanzaba Catfish Hunter. En cuatro turnos al bate, Jackson no había logrado llegar siquiera a primera base. Era inútil. Los Yankees iban perdiendo por cuatro carreras y no iban a poder alcanzar a su contrincante. El público se puso agresivo. Las bombas de humo trazaron lentos arcos en el aire mientras los petardos hacían retumbar el piso de concreto. Los borrachos arrojaron sus vasos por encima de las barandas de las tribunas más altas. Algunos hinchas saltaron las vallas de contención y se largaron a correr hacia el campo de juego, lo que obligó a parar el partido. Estallaron peleas en la tribuna. El viento comenzó a soplar cada vez más fuerte, arremolinándose desde el oeste.

Fuera del estadio, por encima de las gradas del jardín derecho, pasando el estacionamiento más seguro del South Bronx, a poco más de un kilómetro hacia el este, aparecieron en el cielo volutas y espirales de humo gris. Fue entonces que se levantaron enormes ráfagas de aire y empezaron a formarse nubes de ceniza cada vez más grandes. Una pequeña multitud se congregó en la Melrose Avenue y la 158th Street para contemplar cómo avanzaba el espectacular incendio, una distracción pasajera tan común y corriente como cualquier Serie Mundial. Mientras se jugaba el partido, la abandonada Escuela Pública N°3 ardía y se desmoronaba.

"Señoras y señores, ahí está", le dijo Howard Cosell a sesenta millones de espectadores, mientras las cámaras enfocaban el edificio. "El Bronx está en llamas."

MOVIMIENTOS POPULARES

En 1953, el futuro del Bronx podía verse reflejado en la zanja de más de cuatro kilómetros de largo que habían cavado en medio del barrio, atravesando lo que alguna vez había sido un espacio común en el cual convivían diversas comunidades. La fosa marcaba la construcción de la Cross-Bronx Expressway, una autopista que terminaría convirtiéndose en una catástrofe modernista de proporciones incalculables.

A medida que la masa de concreto avanzaba desde el este hacia el South Bronx en dirección a Manhattan, el proyecto iba dejando una evidente estela de violencia ambiental. "Donde antes había edificios o casas privadas, ahora solo se veían montones de escombros, decorados con las bolsas de basura rotas y llenas de podredumbre que habían tirado encima", escribió el historiador Robert Caro. "Más allá del ruido retumbante de las topadoras, se oía el repiqueteo sin parar de los martillos neumáticos y, de tanto en tanto, el sordo impacto que producían al explotar las cargas de dinamita." Eran los sonidos del progreso.

Para permitir el avance de la autopista, hubo que demoler los departamentos de clase media-baja, modestos y dignos, que ocupaban familias irlandesas y judías, a quienes se compensó económicamente con unos míseros doscientos dólares por ambiente. Mientras esas familias trataban de conseguir otra vivienda en una ciudad con muy poca oferta residencial, no les quedó más remedio que refugiarse en edificios derruidos, clausurados. El hombre responsable de todo esto se llamaba Moses.[2] Robert Moses, el urbanista moderno más poderoso de todos los tiempos, fue quien lideró el éxodo blanco del Bronx.

Todo comenzó con un plan maestro que la New York Regional Plan Association diseñó en 1929. Los intereses económicos que motivaron el proyecto se basaban en la idea de transformar Manhattan en un centro de riqueza, conectando la ciudad directamente con los suburbios mediante una red circundante de autopistas que atravesarían el corazón mismo de los barrios de los distritos más alejados. Impulsado por la ola de inversiones públicas luego de la Segunda Guerra Mundial, Moses llegó a acumular un poder sin precedentes. Para él, su futura inmortalidad estaba cifrada en sus autopistas, monumentos a una especie de eficacia brutal suya. La Cross-Bronx Expressway permitiría a las personas atravesar el Bronx desde los suburbios de Nueva Jersey hasta los suburbios de Queens, pasando por el Upper Manhattan, en apenas quince minutos. En términos de ingeniería era la autopista más complicada que se hubiera construido hasta el momento. Según escribió Caro, "el proyecto atravesaba ciento trece calles, avenidas y bulevares; cientos de instalaciones de cloacas, aguas y servicios; un metro y tres líneas ferroviarias; cinco líneas de metro elevadas; y otras siete autopistas y autovías que cruzaban parques públicos, algunas de las cuales

2. "Moses" es el equivalente en lengua inglesa a "Moisés"; de ahí la alusión al éxodo en la siguiente oración. [N. del E.]

estaban siendo construidas por Moses simultáneamente". Pero lo más importante es que sesenta mil habitantes del Bronx se encontraban en la mira de la autopista. Moses iba a pasarles por encima. "Hay más gente en el medio, nada más", afirmaba, como si las vidas apenas fueran otro problema matemático que debía resolverse. "No es algo que presente muchas dificultades."

En los guetos de Manhattan, Moses usó permisos de "renovación urbana" para clausurar barrios enteros, ahuyentar a los dueños de numerosos negocios que prosperaban en la zona y evacuar a familias pobres de afroamericanos, puertorriqueños y judíos. Muchos no tuvieron más opción que trasladarse a lugares como el este de Brooklyn y el South Bronx, donde las viviendas públicas estaban en pleno auge, pero ya no se conseguía trabajo. La filosofía de Moses, señaló uno de sus socios, era: "Si algo no es realmente sustancial, no vale la pena hacerlo".

Como parte de sus inmensas ambiciones, Robert Moses buscaba combinar el más alto modernismo con la máxima densidad de población posible. Así, se diseñaron vastos complejos de viviendas, siguiendo un modelo denominado, idílicamente, "torres en el parque", un concepto propuesto por el arquitecto modernista Le Corbusier como parte de su visión de una "Ciudad Radiante". Los complejos Bronx River Houses y Millbrook Houses se inauguraron con mil doscientos departamentos cada uno; Bronxdale Houses, con más de mil quinientos; y Patterson Houses, con más de mil setecientos.

Para Moses, este modelo de "torres en el parque" era una ecuación matemática que resolvía con elegancia varios problemas espinosos –ofrecer espacios abiertos dentro del tejido urbano y viviendas para las personas de bajos recursos que había desplazado– con una excelente relación costo-beneficio. Casualmente, también cumplía con otros objetivos: la "demolición de los barrios pobres", la renovación comercial y la erradicación del movimiento sindical de locatarios. De este modo, el boom de la construcción en el área de Nueva York en las décadas del cincuenta y sesenta le brindó aldeas a la comunidad blanca de clase media, en los suburbios como Levittown: amplias, prefabricadas, prolijas y exclusivamente para blancos. En cambio, la clase obrera solo recibió nueve o más monótonos bloques de concreto en medio de supuestos "parques" aislados y desolados, que muy pronto sufrirían altísimos niveles de inseguridad.

Hacia fines de los sesenta, la mitad de los blancos ya se habían ido del South Bronx, trasladándose al norte, a lugares más abiertos, como el condado de

Westchester o los límites al noreste del condado de Bronx. Siguieron el camino que marcaban las autopistas Cross-Bronx y Brucker, en busca de la promesa de la vivienda propia en uno de los quince mil nuevos departamentos en Co-op City, ciudad que, al igual que esas mismas autopistas, era obra de Moses. Se mudaron a los suburbios homogéneos que surgieron a lo largo de las carreteras en Nueva Jersey, Queens y Long Island. Como escribiría luego Marshall Berman, al viajar por la Cross-Bronx Expressway "conteníamos las lágrimas y apretábamos el acelerador".

El aislamiento de las elites blancas tuvo su contraparte violenta en las calles, adonde habían sido relegadas las personas de tez oscura. Cuando las familias afroamericanas, afrocaribeñas y latinas se mudaron a barrios que hasta hace poco eran mayormente judíos, irlandeses e italianos, bandas de jóvenes delincuentes blancos comenzaron a acosar a los recién llegados, golpeándolos en los patios de los colegios y en peleas callejeras. En consecuencia, los jóvenes negros y latinos formaron sus propias pandillas, primero en defensa propia, y luego también por poder o diversión.

Organizaciones políticas como el Partido de las Panteras Negras y los Young Lords compitieron con esas pandillas barriales para ganarse el corazón y la mente de los jóvenes, pero no tardaron en llamar la atención de las autoridades, las cuales comenzaron a ejercer sobre ellos presiones constantes, a veces con desenlaces fatales. El optimismo del movimiento de los derechos civiles y la convicción de los movimientos negros y latinos como el Black Power y el Brown Power terminaron desembocando en una furia desorganizada y un gran cansancio. Los militantes comenzaron a pelearse entre sí. Curtis Mayfield, quien antes había cantado "Keep on Pushing" para apoyar a Martin Luther King Jr. y otros activistas que luchaban por la libertad, ahora advertía sobre los peligros del tráfico de drogas en canciones como "Pusherman".[3] Los traficantes de heroína, los yonquis, los delincuentes y los incendiarios a sueldo ahora acechaban en las calles. Un policía del Bronx observó, filosóficamente: "Estamos creando aquí lo que los romanos crearon en Roma".

Un funcionario le comentó al autor Jill Jonnes: "La idea siempre fue, en

3. Juego de palabras intraducible: en "Keep on Pushing", el verbo "push" significa luchar o hacer un esfuerzo; en "Pusherman", en cambio, el sentido de "push" es "vender drogas". [N. del T.]

lo posible, liberar a Manhattan de todo lo que fuera desagradable. Había viviendas públicas y autopistas en el South Bronx, y después, aparte de esos dos factores, bastante desestabilizantes de por sí, se sumó un programa orientado a la demolición de los barrios pobres, a fin de desplazar a quienes se consideraba más indeseables. En ese momento, todo empezó a ir de mal en peor".

CIFRAS NEFASTAS

Estas eran las cifras nuevas: el South Bronx había perdido 600 mil puestos de trabajo; el 40% del sector había desaparecido. A mediados de los setenta, el ingreso per cápita había bajado a 2.430 dólares, apenas la mitad del promedio de la ciudad de Nueva York y el 40% del ingreso promedio nacional. La tasa de desempleo oficial entre los jóvenes llegó al 60%. Muchos activistas que luchaban en defensa de ellos aseguraban que el porcentaje real rondaba el 80%.[4] Si la cultura del blues se había desarrollado en condiciones de opresión y trabajos forzados, la cultura del hip-hop surgiría, precisamente, de la falta de trabajo.

Cuando el ruido de los automóviles reemplazó el de los martillos neumáticos a lo largo de la Cross-Bronx Extressway, todo estaba listo para que el barrio ardiera en llamas.

Los edificios de departamentos cayeron en las manos de arrendadores sin escrúpulos, que no tardaron en darse cuenta de que podían ganar más dinero si se negaban a brindarles calefacción y agua a los inquilinos, evitaban pagarle al gobierno los impuestos sobre la propiedad y finalmente los destruían para cobrar el seguro. Un bombero describió así el ciclo: "Primero se prenden fuego los departamentos vacíos. En un abrir y cerrar de ojos, el incendio ya se extendió a toda el ala del edificio".

La decadencia dio lugar a su propia economía. Los arrendadores contrataban a delincuentes para que quemaran los edificios por apenas cincuenta dólares cada

4. Amalia Batanzos, funcionaria de la Youth Services Agency, dijo en una entrevista radial del 18 de noviembre de 1973 en la WNBC Community Affairs Program: "En el South Bronx, la tasa de desempleo entre los jóvenes puertorriqueños es del 80%. Ellos son conscientes de que así no existe salida posible, y cuando no hay salida, no importa si uno es violento".

uno, y de esta manera obtenían hasta 150.000 dólares gracias a los seguros. Las aseguradoras, a su vez, se beneficiaban vendiendo más pólizas. Incluso cuando los edificios estaban vacíos, el incendio era lucrativo. Muchos grupos de ladrones, a veces drogados con heroína, se organizaban y saqueaban las construcciones calcinadas en busca de tuberías, instalaciones o herrajes de cobre para venderlos.

Un bombero observó: "Todos los incendios en edificios vacíos eran intencionales. Allí no vivía nadie, pero cuando llegábamos se veía fuego en treinta ventanas". Luego agregó: "La gente se va. El dueño empieza a hacer recortes en los gastos de mantenimiento. Cuando deja de tener ganancias, los departamentos se van vaciando [...] y, antes de que uno se dé cuenta, ya hay otra manzana en la que no vive nadie".

Los periodistas Joe Conason y Jack Newfield investigaron los patrones de los incendios en la ciudad de Nueva York durante dos años y medio, y descubrieron que los agentes de seguros cobraban comisiones según la cantidad y el monto de las pólizas que vendían. "Simplemente, no hay incentivos para que los bancos, las empresas de seguros o cualquier persona o entidad que tenga un capital lo invierta en la construcción o refacción de viviendas con alquileres razonables", afirmaron. "En el mercado inmobiliario, la última etapa del capitalismo es el incendio."

Sin embargo, algunos argumentaban que el South Bronx era una prueba indiscutible de que los negros y latinos pobres no tenían el menor interés en mejorar sus vidas. Daniel Patrick Moynihan, senador demócrata de Nueva York, llegó a decir: "La gente que vive en el South Bronx no quiere viviendas, de lo contrario no las prendería fuego". En 1970, Moynihan le había enviado un influyente comunicado al presidente Richard Nixon, en el que citaba las estadísticas presentadas por la Rand Corporation sobre los incendios en el barrio y lamentaba el auge de extremistas como las Panteras Negras. "Es posible que en este momento", escribió famosamente, "sea conveniente responder a los problemas raciales con un período de 'negligencia benigna'".

Moynihan luego se quejaría de que lo habían malinterpretado, alegaría que su comunicado no debiera haber caído nunca en manos de la prensa y afirmaría que jamás había sido su intención recomendar que se privara de servicios públicos a las comunidades negras. De cualquier modo, haya sido esa su verdadera intención o no, el presidente Nixon escribió con lápiz "¡Estoy de acuerdo!" en el memorándum y se lo reenvió a su gabinete. Cuando el escrito se hizo público, "negligencia benigna" se convirtió en el eslogan usado para justificar los recortes en los servicios sociales de los barrios marginales, e intensificó la nueva reacción contra la justicia racial y la equidad social.

Cuando la "negligencia benigna" adquirió el carácter de pseudociencia, los resultados fueron literalmente explosivos. Esgrimiendo las dudosas cifras y los modelos de la Rand Corporation, los políticos de la ciudad aplicaron una lógica de destrucción para justificar el *cierre* de nada menos que siete brigadas contraincendios del Bronx a partir de 1968. Durante la crisis presupuestaria de mediados de los setenta, otros miles de bomberos e inspectores fueron despedidos. Como observaron los ecologistas Deborah y Rodrick Wallace, el resultado fue una "epidemia" de incendios.

Menos de una década después, el South Bronx había perdido 43.000 viviendas, el equivalente de cuatro manzanas por semana. A lo largo del barrio podían verse miles de lotes baldíos y edificios abandonados. Entre 1973 y 1977, hubo 30.000 incendios solamente en el South Bronx. En 1975, en un largo día de junio, se registraron cuarenta en un período de tres horas. Estos no eran incendios motivados por una furia purificadora, como los que habían asolado Watts u otra media docena de ciudades después del asesinato de Martin Luther King Jr. Estos eran los incendios del abandono.

1977

No fue un verano cualquiera. Fue el punto más bajo del loop histórico entre el asesinato de Malcolm X y la llamada a las armas de Public Enemy. El año de la serpiente. Un período de intrigas, levantamientos, revueltas y disturbios.

El 13 de julio, después del anochecer, las luces del alumbrado público fueron apagándose una a una, como si una mano invisible las estuviera extinguiendo. Un corte de luz había dejado a la ciudad sumida en la oscuridad. Los saqueadores salieron a las calles en los guetos de Crown Heights, Bedford-Stuyvesant, Harlem, el este de Nueva York y el Bronx. En la concesionaria de Ace Pontiac de la Jerome Avenue se llevaron cincuenta autos nuevos en exhibición. En Grand Concourse, los dueños de los negocios se armaron con pistolas y rifles, pero durante las treinta y seis horas siguientes, la mayoría de ellos quedó indefenso ante la oleada de venganza y redistribución.

"Esa noche en particular hubo algo que me llamó la atención", dijo un vecino, "el hecho de que no se lastimaran los unos a los otros. No se peleaban entre sí. No se estaban matando".

"Para nosotros, era una oportunidad de liberar a nuestra comunidad de todas las personas que nos estaban explotando", le aseguró el grafitero James TOP al historiador Ivor Miller. "Las cosas que se hicieron a lo largo de ese día y medio fueron un mensaje al gobierno, una manera de informar que había un problema en serio con las personas en los barrios pobres."

Hubo mil incendios intencionales. Los presos del Bronx House of Detention prendieron fuego tres pabellones. Cientos de negocios quedaron pelados.

El humo, el vidrio, la policía y los ladrones incluso repercutieron en la vida de George Jefferson, personaje de una sitcom de aquel entonces, lo que alteró el esquema cómico del programa. En esta versión del apagón hecha para la televisión, George bajaba de su departamento de lujo, ubicado en un rascacielos del Upper East Side, para proteger su tintorería en el South Bronx, a la que no había asegurado. Este había sido el primer negocio de su exitosa carrera comercial. "Yo no voy a limpiar esto", juraba. "Voy a cerrar el local." Una vez en la tintorería, Jefferson enfrentaba a los saqueadores, hasta que unos policías afroamericanos lo confundían con uno de los delincuentes y, por poco, casi lo arrestaban. Al final, uno de los vecinos del Bronx lo convencía de mantener abierto el local para dar trabajo a la comunidad negra. La generación del hip-hop se criaría con este tipo de historias –en las que los personajes experimentaban un cambio de suerte drástico– y terminaría encariñándose con ellas. Su mensaje era simple: todo lo que sube tiene que bajar, trazando un bucle perfecto.

Bajo el mandato del alcalde Abraham Beame, la poderosa ciudad de Nueva York iba rumbo al colapso económico. Cuando se quejaban por la decadencia de esta antes gloriosa ciudad, los columnistas despotricaban contra el fallido sistema de metros y la prostitución en Times Square. Pero eso no era nada al lado de la perfecta destrucción del South Bronx. Como bien dijo un tal Dr. Wise, director de una clínica del barrio, el South Bronx era nada menos que "una necrópolis: una ciudad de la muerte".

En su informe para la cadena CBS, titulado *The Fire Next Door* [El incendio en la casa de al lado], el periodista Bill Moyers llevó a su equipo de filmación al otro lado del East River para documentar cómo trabajaba una brigada de bomberos del Bronx. Grabaron escenas caóticas: familias enteras que debían salir a la calle en plena noche porque el edificio donde vivían se estaba quemando; bomberos desesperados que abrían un techo para salvar a los inquilinos de un inmueble; chicos del barrio –muchos de los cuales se reían, felices de aparecer en televisión, de haber dejado de ser invisibles– que se agrupaban en un techo para ayudar a los bomberos a apuntar la manguera y apagar el fuego de la construcción de al lado.

Moyers también volvió para registrar las deprimentes secuelas de los incendios: el caso de la señora Sullivan, por ejemplo, una anciana que esperaba un camión de mudanzas que nunca aparecería y cuyas pocas pertenencias restantes eran robadas por jóvenes delincuentes mientras ella respondía las preguntas del periodista, al pie de las escaleras. O el caso de una joven madre afroamericana, vestida con una campera de cuero al estilo de las Panteras Negras y un pañuelo naranja brillante en la cabeza, que describía cómo vivía junto con sus dos hijos en un edificio incinerado: el único adorno en su gélida habitación era una lista, escrita con marcador en la pared blanca, del significado de varios números según la "Supreme Mathematics" [matemática suprema] de los Five Percenters ("7: Dios; 8: Construir o destruir; 9: Nacer; 0: *Cipher*").[5]

"De algún modo, nuestros fracasos domésticos paralizan nuestra voluntad, y no encaramos desastres como la muerte del Bronx con la misma urgencia y compromiso que caracterizan nuestros intentos de solucionar los problemas en el extranjero", concluía Moyers mientras salía de un edificio calcinado, con los ladrillos ennegrecidos y un cielo despejado de fondo, visible a través de las ventanas superiores. La cámara entonces retrocedía para revelar una cuadra con estructuras derruidas y abandonadas de más de treinta metros de alto, que proyectaban un largo entramado de sombras bajo la luz de la tarde, en medio

5. Los "Five Percenters" o "Five-Percent Nation" (Nación del cinco por ciento) es una organización estadounidense fundada en Harlem, en 1963, por un ex integrante de la Nación del Islam, Clarence 13X. El nombre del grupo deriva de su creencia de que el 10% de la población conoce la verdad, y se asegura de que el 85% se mantenga en la ignorancia; el 5% restante son los miembros de la organización, dispuestos a expandir el conocimiento y revelar la verdad al mundo. La "Supreme Mathematics" forma parte de su doctrina y consiste en una suerte de numerología que encerraría la clave del universo. La Five-Percent Nation también se conoce como Nation of Gods and Earths (Nación de Dioses y Tierras). Su influencia en el hip-hop es notoria, y abarca bandas como Wu-Tang Clan y Public Enemy, entre otras. [N. del T.]

de las calles desoladas. "Por eso el vicepresidente viaja a Europa y Japón; el canciller, a Medio Oriente y Rusia; y el embajador de las Naciones Unidas, a África", sentenció solemnemente. "Nadie de tal envergadura viene aquí."

Luego, una semana antes de que Catfish Hunter hiciera su primer lanzamiento en la Serie Mundial, el presidente Carter apareció en medio de una caravana de automóviles en Charlotte Street, en el corazón del South Bronx, con tres helicópteros sobrevolando la escena y rodeado de una gran cantidad de agentes del servicio secreto, para contemplar en silencio cuatro manzanas de ciudad muerta.

Incluso las pandillas que alguna vez reclamaron ese territorio como suyo –los feroces Turbans y los temibles Reapers– habían desaparecido, como si los hubieran borrado por completo las fuerzas de la historia. El presidente se quedó parado entre los escombros de ladrillo y concreto, los autos desvalijados y la pútrida mezcla de ratas, mierda y basura. Detrás podía verse a su secretaria de viviendas y desarrollo urbano, Patricia Harris, el alcalde Beame, y un pequeño ejército de periodistas, fotógrafos y camarógrafos.

El presidente procesó la devastación que tenía delante. Luego le dijo en voz queda a Harris: "Averigüen cuáles son las áreas que todavía pueden salvarse".

LA TIERRA BALDÍA

Allí estaba el *sur* sin reconstruir, el sur del Bronx. El South Bronx era un conjunto de ruinas espectacular, una tierra baldía mítica, una enfermedad contagiosa y, como señaló Robert Jensen, "una situación de pobreza y colapso social más que una ubicación geográfica". Durante la década del sesenta, el prefijo "South" [sur] en "South Bronx" era, precisamente, solo una manera de referirse a los vecindarios más al sur del condado, como Mott Haven y Longwood. No obstante, ahora la mayor parte de la ciudad de Nueva York, pasando la 110th Street, era vista como otro tipo de "sur", el sur del planeta, aunque al alcance del metro. Incluso la Madre Teresa, santa patrona de los pobres del mundo entero, hizo un peregrinaje inesperado al barrio.

La oficina del alcalde publicó a toda prisa un informe titulado *The South Bronx: A Plan For Revitalization* [El South Bronx: un plan de revitalización]. "Los indicadores más preocupantes no pueden medirse en cifras", dictaminó el texto. "Entre ellos, deben señalarse el miedo de muchos propietarios de negocios en la zona, que temen por el futuro del barrio; la incertidumbre sobre la seguridad de las inversiones; y el desánimo y la desesperación, que motivan a muchos a rendirse y escapar a otras áreas."[6]

Edward Logue, un funcionario de renovación urbana contratado para trabajar en la ciudad de Nueva York después de haber demolido algunos de los barrios históricos de Boston, ofreció otra interpretación a un periodista: "De una manera triste y maravillosa, la situación del South Bronx es consecuencia de la creciente prosperidad de sus habitantes: más de 750.000 personas dejaron el barrio en los últimos años para mudarse a los suburbios e integrarse con éxito a la clase media".

Otros analistas eran menos hipócritas. El profesor George Sternlieb, director del Centro de Políticas Urbanas de la Rutgers University, observó: "El mundo puede prescindir perfectamente del South Bronx. No tiene casi nada de valor para ofrecer, nada que no pueda duplicarse en otro lado. Me imagino perfectamente, como si fuera algo sacado de una historia de ciencia ficción, que uno va a tener que ir en autos blindados para entrar al centro de la ciudad".

Uno de los funcionarios del alcalde, Roger Starr, haciendo eco de la Rand Corporation y del senador Moynihan, describió una política final de "reducción planificada", de acuerdo a la cual los servicios de atención médica, bomberos, policía, recolección de basura y transporte se irían discontinuando en las zonas más marginales, hasta que todas las personas que quedaran tuvieran que irse también, o enfrentar el desamparo absoluto.[7] De hecho, las escuelas ya habían sido clausuradas y abandonadas: primero eliminaron los programas de educación artística y musical, y luego les negaron las necesidades educativas más básicas.

El mismo Moses imaginaba lo que podía ser el broche de oro de su carrera como urbanista. En 1973, ya retirado y a los ochenta y cuatro años, afirmó:

6. *The South Bronx: A Plan for Revitalization*, diciembre de 1977, p. 8. Informe redactado por la Oficina del Alcalde, la Oficina del Presidente del Barrio del Bronx, el Departamento de Planificación de la Ciudad, la Oficina de Desarrollo Económico, la Oficina de Administración y Presupuesto, y el Departamento de Preservación y Desarrollo de Viviendas.

7. Una década más tarde, Starr aplicaría la misma lógica a la asistencia social y lideraría el proyecto neoconservador de implementar una "reforma de la asistencia pública" en la década del noventa.

"Hay que admitir que la decadencia del Bronx y la de otros barrios en Brooklyn y Manhattan son irreparables. Es un problema que está más allá de cualquier reconstrucción, refacción o restauración. Se necesita demolerlos por completo". Su propuesta era trasladar a los sesenta mil habitantes del South Bronx a torres baratas y altísimas, que se construirían dentro de los terrenos del Ferry Point Park. Los mejores departamentos tendrían una hermosa vista de las tranquilas aguas del East River, rebosantes de basura; de los resplandecientes suburbios de Queens hacia el este; de las brutales torres de Rikers Island, cercadas con alambres de púas, hacia el oeste; y de los jets que salían del aeropuerto LaGuardia rumbo a ciudades lejanas.

SOLO UN PARTIDO AMISTOSO DE BÉISBOL

Durante el sexto partido de la Serie Mundial de 1977, en el estadio de los Yankees, Reggie Jackson se acercó a la meta para batear. Ya había anotado jonrones en los dos partidos anteriores, gracias a lo cual su equipo estaba a punto de ganar el campeonato, con tres victorias y dos derrotas. Esa noche haría historia. Frente a tres lanzadores distintos, en apenas tres lanzamientos, Jackson anotó tres jonrones. La victoria de los Yankees fue dramática: 8 a 4.

Cuando el lanzador del equipo local, Mike Torrez, ponchó al bateador rival en la última jugada del partido, miles de fanáticos corrieron hacia el campo de juego. Algunos quisieron alcanzar a Jackson, quien derribó a más de uno mientras trataba de llegar a toda velocidad al banco de suplentes. Arrancaron asientos de cuajo. Se robaron parte del césped y la segunda base. Arrojaron botellas contra los policías a caballo. Cerca de la tercera base, un hombre terminó con traumatismos en la cabeza debido a los golpes que recibió de los oficiales de policía. Sin embargo, por encima del caos y la confusión de la turba enardecida, había cuatro palabras que se entendían claramente: "¡Somos los número uno!".

En el vestuario, Jackson y Martin, victoriosos, sonreían de oreja a oreja, empapados de champagne. Se abrazaron. Jackson mostró un medallón de oro de Jackie Robinson a los periodistas y les preguntó: "¿Qué creen que opinaría de mí este hombre hoy?".

El columnista Dave Anderson se encontró por casualidad con Thurman Munson y Jackson, cuando los festejos estaban terminando:

—Eh, negro —le gritó con una enorme sonrisa—. Bien hecho, negrito.

Reggie Jackson largó una carcajada y se acercó corriendo para abrazar al capitán.

—Estoy yendo a la fiesta que organizan aquí, en el campo de juego —comentó Thurman Munson, sonriendo otra vez—. Es solo para blancos, pero te dejarían pasar. ¿Por qué no te sumas?

—Ahí estaré —le contestó Reggie Jackson—. Espérenme.

[...]

Thurman Munson volvió a aparecer.

—Negro, eres demasiado lento, esa fiesta ya terminó, pero te veré el año que viene —le dijo el capitán, extendiendo la mano. Te veré el año que viene, donde sea que esté.

—Vas a volver —afirmó Reggie Jackson.

—No, yo no —respondió Munson—. Pero tú sabes bien quién te apoyó, negro, quién te apoyó cuando más lo necesitabas.

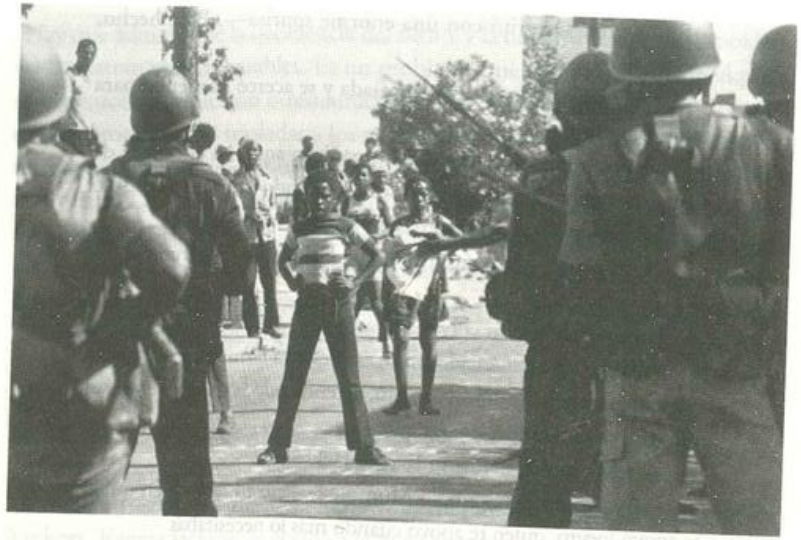
—Lo sé —dijo Jackson.

Era 1977. Una nueva etapa histórica estaba comenzando.

En Kingston, Jamaica, la banda reggae Culture cantaba sobre la visión de una Babilonia acosada por rayos, terremotos y truenos. Los dos sietes se habían encontrado, advertían.[8] El apocalipsis se cernía sobre el pueblo babilónico.

Aun así, a su manera, la nueva generación –a la cual se le había dado tanto, robado tanto y prometido tan poco– no estaría dispuesta a resignarse como las anteriores. Si se les concedía lo que exigían, exigirían más. Y si se les ofrecía el apocalipsis, se pondrían a bailar.

8. Alusión a "Two Sevens Clash", canción del álbum homónimo, basada en una predicción de Marcus Garvey, periodista y líder político jamaiquino, quien advirtió que el 7 de julio de 1977 (fecha en la que se encontrarían los "sietes") se saldarían las injusticias del pasado. [N. del T.]



La juventud en Trenchtown, 1976 y 1995. Foto 1976 © Alex Webb / Foto 1995 © Brian Jahn

2.

SIPPLE OUT DEH

LA GENERACIÓN DEL ROOTS DE JAMAICA Y EL GIRO CULTURAL

¿Vieron cómo una cosa y su sombra pueden estar casi en el mismo lugar, juntas? ¿Vieron cómo una sombra es una versión oscura de lo real, su lado dub?

Nalo Hopkinson

En Jamaica, uno maneja del lado equivocado del auto y por el lado equivocado de la calle. El camino de la colina que lleva a Montego Bay tiene doble mano y curvas cerradas, e incluso en hora pico hay que disminuir la velocidad a causa de las vacas y cabras que pastan en la banquina, porque al parecer todos los animales en este país se crían a campo abierto.

Es jueves, está anocheciendo y mañana es día de escuela, pero los jóvenes han copado las estrechas calles de Montego Bay. Hay embotellamientos de tránsito en todas las carreteras que entran y salen de esta ciudad costera. Hasta las transacciones en la rotonda de Sam Sharpe Square –donde taxis sin parquímetro suelen frenar para que bajen y suban los pasajeros, en medio de un caos absoluto– se ven entorpecidas por la enorme masa de cuerpos adolescentes.

La marea de chicos avanza por las calles y desemboca en el océano, donde, en un precario parque costero llamado Urban Development Park, se elevan

columnas de parlantes de unos tres metros de alto, dispuestas en semicírculo alrededor de un pequeño escenario. Muchachos taciturnos con remeras de Tupac y chicas con calzas y trenzas atraviesan las filas de vehículos que, a las seis y media de la tarde, están volviendo del trabajo –mezcladoras de cemento, camionetas familiares y camiones cisterna, todos atrapados por el tránsito en la Bottom Road–, y se escabullen por una abertura angosta en la cerca de alambres de púas que rodea el terreno. Una vez en el parque, los chicos pasan de largo a los hombres que están jugando a los dados a la luz de sus lámparas de kerosene y a los vendedores callejeros de cerveza Red Stripe y gaseosas Ting. Hay un ligero olor a ceniza, que proviene de las fogatas en la montaña. El humo de docenas de carritos de maní y pollo asado nubla parcialmente la media luna que comienza a dibujarse en el cielo.

El resto de la campiña también se acerca. Niños vestidos con el uniforme de colegio que revolean sus mochilas, madres jóvenes con polleras de jean y sus hijos en brazos, meseras y obreros: todos dejan atrás su jornada de trabajo para sumarse al baile. Los viejos rastafaris y las abuelas se mueven al compás de la música. Frente a una ensordecedora torre de parlantes, un boboshanti con turbante sonríe, inescrutable, con las yemas de los dedos de ambas manos unidas para formar el símbolo de la Trinidad.

A lo largo de la historia moderna jamaiquina, este tipo de reunión siempre ha sido capaz de acarrear consecuencias que van más allá de lo puramente musical. En medio del baile, pueden nacer o fracasar carreras políticas enteras, puede beneficiarse o naufragar la sociedad. Aunque los partidos políticos controlan el mercado laboral y los territorios de la ciudad, rara vez ejercen su poder aquí. Este siempre ha sido el espacio del pueblo, una zona autónoma, presidida únicamente por músicos –tanto hombres como mujeres–, y un refugio para la memoria colectiva.

Esta noche, mientras la banda prepara el escenario para recibir a diversas estrellas de dancehall del siglo XXI, los operadores de los sound systems,[1] ubicados en una serie de carpas especiales alrededor de los parlantes, beben y tocan música. Candle Sound System, un grupo especializado en el "reggae tradicional", está pasando clásicos. Una vieja canción de Bob Marley, "Chances Are", obtiene una enorme reacción y provoca que varios griten "¡Gran tema!". Es una balada que ya cumplió más de treinta años y que, si bien no propicia el baile, sí evoca con dulce melancolía los años posteriores a la independencia, antes de que Marley se convirtiera en una estrella internacional, cuando su voz representaba a una joven nación que rebalsaba de esperanza y orgullo. Todos, sin importar la edad, parecen saberse de memoria la letra. Y cantan: "Through my days are filled with sorrow/ I see it: a bright tomorrow" [A pesar de que mis días estén llenos de tristeza/ lo veo: un futuro brillante].

El DJ de Candle Sound System da un salto hacia adelante en el tiempo y ahora resuena una línea de bajo de Dennis Brown. Nuevamente, se oye el reconocimiento de la gente y algunos bocinazos de aprobación. Esta vez, sin embargo, cientos de personas levantan sus encendedores y el fuego contrasta con la oscuridad del mar en el horizonte. Entonces, cuando Brown empieza a cantar los primeros versos –"Do you know what it takes to make a revolution?" [¿Sabes lo que se necesita para hacer una revolución?]– los jóvenes rocían sus aerosoles sobre las llamas para recrear, en los albores de un nuevo siglo, una imagen elemental, bíblica: enormes llamaradas que se recortan contra el púrpura del ocaso; lenguas de fuego que lamen el cielo estrellado de una manera histórica, profética.

El blues tuvo al Mississippi, el jazz tuvo a Nueva Orleans. El hip-hop tiene a Jamaica. El pionero DJ Kool Herc pasó sus primeros años en la 2nd Street, en el mismo barrio que antes nos había dado a Bob Marley. "Decían que nunca salía nada bueno de Trenchtown", señaló Herc. "Bueno, ¡de ahí salió el hip-hop!"

Se ha repetido muchas veces que la música rap desciende del reggae. En realidad, el vínculo entre estos dos géneros va mucho más allá de lo meramente sonoro. Durante la década del setenta, Marley y la generación del roots reggae –la primera en llegar a la mayoría de edad después de que el país se independizara de Gran Bretaña en 1962– encarnaron la reacción frente a la crisis nacional de Jamaica, la reestructuración mundial, las actitudes imperialistas y la creciente violencia callejera. Al ver que la política desembocaba en un camino sin salida, decidieron canalizar sus energías a través de la cultura y difundirla por el mundo entero. Fue así como lograron que la cultura popular mun-

1. Un sound system es un grupo de DJs e ingenieros de sonido que colaboran para tocar y producir música. Su aparición en Jamaica a finales de la década de los cincuenta fue crucial para el desarrollo de géneros como el ska, el reggae, el dub y el rock steady. El término también abarca los equipos de audio (parlantes, tocadiscos, amplificadores, consolas) que emplean en sus recitales. [N. del T.]

dial gravitara hacia el Tercer Mundo. Su historia es el prólogo a lo que más adelante sería la generación del hip-hop, un anticipo fatídico del lado dub. "Some are leaves, some are branches", cantó Bob Marley. "I and I a di roots." [Algunos son hojas, otros son ramas/ yo soy las raíces.]

HACE TANTO QUE TE LLAMO, RASTAFARI[2]

A principios de los setenta, en Jamaica, el orgullo nacional estaba en auge, y en gran parte ese fenómeno había nacido por un concurso de música. En 1966, Edward Seaga, un conservador del Partido Laborista de Jamaica (JLP) muy influyente y uno de los primeros ejecutivos dentro la industria musical en grabar música autóctona, creó la Competencia Anual de Canciones del Festival de Jamaica. El concurso estaba pensado para apoyar el naciente mercado local y promover la identidad nacional, presentando y convirtiendo en estrellas a artistas que cantaban en dialecto jamaiquino y se identificaban con las poblaciones de los guetos, como Toots & The Maytals y Eric Donaldson. Mucho antes que cualquiera de sus contemporáneos, Seaga entendió que esta isla era uno de esos lugares donde la política y la música se unían de un modo inextricable.

No obstante, la economía, que todavía dependía del antiguo sistema colonial, estaba en pleno declive. El cultivo de bananas necesitaba subsidios y medidas proteccionistas. Y por más que la explotación de bauxita y el turismo –dos industrias de gran rentabilidad– estuvieran en alza, eso no bastaba en un país donde la tasa de desempleo superaba el 33%. En este aspecto, el optimismo del nacionalismo oficial hacía agua.

El evangelio rastafari ofrecía fe, historia, profecías y la posibilidad de redención: en otras palabras, un nacionalismo popular que contrastaba con el oficial. Los rastafaris seguían la tradición creada por el nacionalista negro Marcus Mosiah Garvey, quien nació en 1887, en la ciudad de St. Ann's Bay, al norte de la isla; en un principio, su madre había querido nombrarlo Moses. Sus seguidores en la diáspora negra por el Caribe, Norteamérica, Centroamérica y

2. Alusión a "So Long Rastafari Call You", canción tradicional adaptada al género reggae por Count Ossie y luego editada por Dennis Brown y Bob Marley, entre otros. [N. del T.]

África –quienes, en el momento de mayor esplendor del movimiento, eran probablemente millones– lo llamaban el Moisés negro.

Inspirándose en *Up From Slavery*, el libro de Booker T. Washington, y conmovido por la denigrante situación de los agricultores y obreros negros del Canal a quienes había encontrado en un viaje a Panamá, Garvey regresó a las calles de Kingston para predicar la redención negra y la repatriación a África. En 1914 fundó la United Negro Improvement Association para difundir su mensaje oficialmente. "¡Despierta, Etiopía! ¡Despierta, África!", le dijo a sus seguidores. "Trabajemos para lograr un único y glorioso objetivo, la creación de una nación poderosa, libre y redimida. Que África sea una estrella brillante en la constelación de las naciones."

Dos años después, Garvey tuvo que exiliarse en Harlem, cuando sus seguidores descubrieron que había empleado los fondos de la organización para solventar sus gastos personales. En los Estados Unidos, las debilidades fiscales de Garvey fueron nuevamente motivo de críticas luego de convertirse en el blanco político de un joven funcionario del Departamento de Justicia llamado J. Edgar Hoover. No obstante, aunque su reputación había sido mancillada, sus palabras aún conservaban su carácter profético. Garvey había afirmado: "Nosotros, los negros, creemos en el dios de Etiopía, en el dios eterno: el Hijo, el Espíritu Santo, el único dios de todos los tiempos". A mediados de la década del treinta, los antiguos seguidores de Garvey llegaron a la conclusión de que ese dios estaba encarnado en el nuevo emperador de Etiopía, Ras Tafari –"Ras" significa "duque" en idioma amhárico, y "Tafari" era el apellido de la familia real– y lo nombraron Haile Selassie, "El Poder de la Trinidad".

Para sus seguidores, Selassie era dios en persona, el Rey de Reyes, el triunfal León de Judá, el redentor y salvador de las masas negras, cuya llegada coincidía con las predicciones de Garvey. El rastafarismo era una fusión autóctona de mesianismo, milenarismo, anticolonialismo y nacionalismo negro, que añadía una dimensión espiritual, política y social a la causa de la "supremacía negra". Esta religión ganó adeptos rápidamente en los guetos más pobres de la zona oeste de Kingston, especialmente en un terreno baldío conocido como Back-O-Wall, donde los rastas construyeron un campamento de madera y chapa. A lo largo de los sesenta, paralelamente a sus frecuentes conflictos con las autoridades coloniales, la influencia del movimiento en los barrios pobres fue creciendo.

Gracias a un músico llamado Count Ossie, los rastafaris aprendieron ritmos *burru*, un arte africano que había perdurado desde la época de los esclavos y llegado a Kingston después de la abolición de la esclavitud. El estilo *burru* se centraba en la interacción de tres instrumentos de percusión: el bombo, el *fundeh* alto y el *repeater*. Este último siempre se reservaba para el mejor percusionista, quien pudiera imbuirle, en palabras de Verena Reckford, especialista en reggae, color, tensión, un espíritu de protesta y una actitud desafiante. Los DJs, término jamaiquino para denominar a quienes hacían rap, luego imitarían el efecto de los *repeaters* en instrumentales reggae, como un eco que perduró en el tiempo.

Count Ossie brindó a los rastas un medio a través del cual podían expresar su mensaje, y de este modo la percusión se extendió junto con el rastafarismo a lo largo y ancho de Kingston, de asentamiento en asentamiento. Ossie solía recibir e instruir a muchos de los músicos más importantes del ska, rock steady y reggae de Jamaica en su refugio en Wareika Hill. En gran medida debido a sus esfuerzos, los artistas jamaiquinos empezaron a combinar el rhythm and blues popular de Nueva Orleans con elementos de folk mento, jonkanoo, kumina y estilos revival zion, para así crear un nuevo sonido.[3]

Sin embargo, mientras que la filosofía rastafari circulaba a través de la música popular –primero en código y luego, gradualmente, de manera más explícita–, las autoridades afirmaban que los rastas pertenecían a una secta grotesca. Un porcentaje considerable de la clase obrera negra e hispana del país opinaba lo mismo. DJ Kool Herc ha señalado que, cuando era niño, en Kingston le habían dicho que todo el que tuviera rastas trenzadas en el pelo era lo que ellos denominaban un *badman* [hombre malo]. En 1966, los rastafaris empezaron a desplazarse hacia los márgenes del mainstream de la sociedad de Jamaica.

3. El mento es un estilo de música folklórica jamaiquina de raíces africanas, similar en varios sentidos al calipso, que sirvió de base para muchos de los géneros musicales que luego surgirían en la isla; el jonkaroo, por su parte, es un desfile público de origen afrocaribeño, que incluye disfraces, bailes y música de carnaval. La kumina es, a la vez, una religión y un estilo de música y baile jamaiquino, en el que se adora a diversos dioses y a los espíritus de los antepasados. Las ceremonias ponen especial énfasis en los ritmos de percusión. Y el revival zion engloba a un conjunto de sectas religiosas afrocristianas, que combinaron los himnos espirituales recibidos de los misioneros europeos y americanos durante la época colonialista con ritmos venidos de África y el Caribe. [N. del T.]

El 21 de abril, Haile Selassie visitó la isla y fue recibido por una congregación de más de cien mil seguidores. En el momento en que aterrizó el avión, paró de llover, lo que todos interpretaron como una señal.

"Recuerdo haberlo visto por televisión", afirmó DJ Kool Herc. "La gente fue en ómnibus, camión, bicicleta, cualquier tipo de transporte, solo para poder conocer a este hombre al que tomaban por un dios. Ahí el país se dio cuenta de que había una verdadera potencia en Jamaica."

"Cuando el avión aterrizó, los seguidores invadieron la pista", contó. "Haile Selassie salió, vio a toda la multitud, volvió a entrar al avión y se puso a llorar. No tenía idea de que lo adoraran así." Los rastas eran exuberantes, y sus filas crecían día a día con nuevos adeptos.

Tres meses después, la historia dio otro giro brusco. Seaga –en ese entonces, ministro de Desarrollo Comunitario y Asistencia Social– necesitaba una nueva base política. El líder del JLP, aquel antiguo ejecutivo de la industria de la música devenido mecenas cultural, era un hombre ambicioso y con contactos peligrosos. Una vez había confrontado a varios alborotadores durante un discurso político con estas palabras: "Si se creen muy malos, entonces traeré a la gente de West Kingston. Podemos lidiar con ustedes cuándo quieran y cómo quieran. Fuego contra fuego, sangre por sangre".[4]

Ahora Seaga tenía en la mira al gueto de Back-O-Wall, el territorio en el lado oeste de Kingston donde prosperaban los asentamientos de los boboshantis y otras dos sectas rastafaris. Era una zona que votaba por la oposición, el Partido Nacional del Pueblo (PNP), de tendencias demócratas socialistas, y Seaga quería despejarla. Así que el 12 de julio a la mañana, policías armados arrojaron gas lacrimógeno y dispersaron a la gente que vivía allí a bastonazos y culatazos de rifle. Luego pasaron las topadoras, que aplastaron las casas de chapa. "Cuando demolieron el primer asentamiento", afirmó Leonard Barrett, "un enorme incendio de origen incierto redujo a cenizas todo lo que quedaba, mientras los bomberos se limitaban a contemplar el espectáculo".

4. Darrell Levi señala que la violencia política se extendió hasta 1967 y que durante un tiempo se declaró un estado de emergencia. También cita un artículo de 1980, publicado en *Jamaica Gleaner* y escrito por el secretario del PNP, D.K. Duncan, en el que retrata a Seaga como una persona violenta al afirmar que habría dicho: "Será sangre por sangre, por fuego, trueno por trueno". Darrell Levi, *Michael Manley: The Making of a Leader*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1989.

En ese terreno, Seaga construyó un complejo de viviendas públicas llamado Tivoli Gardens e instaló ahí a familias enteras adictas al JLP. También contrató a jóvenes delincuentes armados para proteger la zona y expandir el territorio del partido. La pandilla en cuestión se llamaba, precisamente, The Phoenix [Los Fénix]. Así fue cómo se delinearon las fronteras con las que se criarían las generaciones venideras.

"And I can see it with my own eyes", cantó la banda Culture una década después en "Two Sevens Clash", "It's only a house scheme that divides" [Y puedo verlo con mis propios ojos/ lo que nos divide es apenas un plan de viviendas]. Algunos razonaron: "Política, apocalipsis. ¿Acaso es pura coincidencia que esas dos palabras suenen tan similares?".

LA GLOBALIZACIÓN DEL REBELDE DEL ROOTS

En 1973, la industria de la música jamaiquina estaba a punto de entrar al mainstream internacional. Hasta ese momento, la isla solo había logrado producir algún que otro éxito con canciones humorísticas como "My Boy Lollipop", de Millie Small, la cual no solo tuvo gran aceptación en la creciente comunidad de inmigrantes de las Indias Occidentales en Gran Bretaña, sino que llegó al programa *Top of the Pops* e incluso al Top 40 en los Estados Unidos. Pero gracias a la combinación del cine y la música, el rebelde del roots del Tercer Mundo hizo su debut a nivel mundial.

La película *The Harder They Come*, de Perry Henzell, se estrenó en Jamaica en 1972 y en el resto del mundo al año siguiente. El film retrataba una parte de la vida jamaiquina que muy pocos estadounidenses podrían llegar a descubrir por sí mismos. La primera escena mostraba un ómnibus que recorría una angosta carretera del norte de la isla, pasando una costa tormentosa, llena de inquietantes palmeras decapitadas, enfermas, sin hojas ni cocos. El cantante Jimmy Cliff interpretaba a Ivan O. Martin, un campesino que emprendía el famoso viaje de las zonas rurales hacia la jungla de concreto, la travesía metafórica de una nación recientemente independizada para llegar a la modernidad. Pero esta no era una historia sobre el progreso.

En la vida real, Vincent "Ivanhoe" Martin fue un forajido de la década del cincuenta, oriundo de Kingston, que cambió su nombre por Rhygin y se erigió con orgullo como representante de los descendientes de esclavos de Jamaica. *The Harder They Come* actualizaba su historia para reflejar a una nación que estaba tratando de definir su identidad post-colonial a través de la música popular autóctona. En la película podía verse cómo Ivan O. Martin sufría la explotación de un productor de música codicioso, el desprecio de un pastor cristiano y, finalmente, la tortura y persecución a manos de policías corruptos. Este joven inocente del campo entonces se transformaba en Rhygin, un renegado urbano que debía huir de la ley después de dispararle a un policía. Los diarios publicaban una foto de él en la que aparecía posando con dos pistolas, y sus canciones empezaban a sonar continuamente en la radio. Así, cantaba: "As sure as the sun will shine/ I'm gonna get my share now, what's mine/ And then the harder they come/ The harder they'll fall, one and all".[5] La nueva leyenda de Rhygin serviría de marco para toda la turbulencia que atravesaría la isla durante los años setenta.

Otro film histórico que se estrenó en 1973 fue *Operación Dragón*, en el cual Jim Kelly interpreta a Williams, un activista afroamericano que, al ver el hogar de Bruce Lee en Hong Kong, observa: "Los guetos son iguales en todo el mundo. Apestan". Como Lee, los héroes del reggae tercermundista cautivaron al público del Primer Mundo con su mezcla de lo familiar y lo ignoto. La banda de sonido de la película de Henzell y el primer álbum de Bob Marley & The Wailers transformaron al reggae en la música rebelde por excelencia, imbuida en un nuevo tipo de autenticidad urbana negra.

El disco de los Wailers, *Catch a Fire*, nació como consecuencia del diálogo excitante y dubitativo entre las raíces del Tercer Mundo y el pop primermundista. Cuando Bob Marley entregó los másters de grabación del álbum a Island Records en la sede de Londres, a fines de 1972, había muchísimo en juego. La mezcla de las pistas tenía que hacerse a la perfección.

Apenas unos meses atrás, los Wailers habían quedado varados en Inglaterra, después de que su representante los abandonara al esfumarse una posible gira de la banda por Europa. El jefe de Island Records, Chris Blackwell, uno de los mayores inversores de *The Harder They Come*, decidió ayudarlos. Además de

5. "Es seguro, como que el sol seguirá brillando/ que voy a conseguir lo que me corresponde, lo que es mío/ y cuánto más violentos sean sus ataques/ con más violencia caerán, todos y cada uno de ellos."

ofrecerles un contrato con la discográfica, les dio un adelanto de cuatro mil libras y los envió de vuelta a Kingston para que pudieran grabar el álbum. El grupo se tomó el proyecto muy en serio: era una oportunidad única para un puñado de chicos de Trenchtown que querían llevar el mensaje de todas las personas que sufrían en Jamaica al resto del mundo.

Blackwell era un hombre blanco acaudalado, descendiente de importadores de ron jamaiquino, que se había radicado en Londres y cosechado un éxito considerable en el mercado de la música de rock. Sabía que la idea de llevar el reggae al mainstream era descabellada. Sin embargo, envalentonado por el éxito de la película de Henzell y todavía furioso por el hecho de que Jimmy Cliff hubiera preferido trabajar con EMI en lugar de escoger su discográfica, Blackwell quería ver hasta qué punto era posible popularizar este género musical. Con ese fin en mente, se aseguró de que el álbum de los Wailers tuviera un packaging vistoso y los puso de gira con bandas de rock y funk. La clave fue su decisión de enviar la música del disco a un estudio para que el tecladista Rabbit Bundrick, el guitarrista Wayne Perkins y otros músicos profesionales de rock agregaran pistas instrumentales a los temas.

La primera canción del álbum, "Concrete Jungle", ilustraba a la vez el potencial de la música jamaiquina y las dificultades que implicaba tratar de adaptarla al público del Primer Mundo. Las notas con las que empezaba el tema no parecían pertenecer a ninguna tonalidad definida; la línea de bajo de Robbie Shakespeare daba la impresión de omitir más notas de las que incluía; y las armonías de Bunny Wailer y Peter Tosh alternaban liviandad y contundencia de una manera sorpresiva. Las letras de Bob Marley, por su parte, describían la perpetua desolación del territorio de West Kingston: "No chains around my feet", cantaban los Wailers, "but I'm not free" [No tengo cadenas en mis pies/ pero no soy libre]. Sin dudas era brillante, pero para Blackwell la música sonaba demasiado jamaiquina.

La primera vez que le hizo escuchar a Perkins el disco, al guitarrista de Muscle Shoals le fue difícil entender el caos rítmico rastafari. De cualquier forma, cuando la canción llegó al break instrumental, Perkins se soltó y tocó un solo de blues torrencial, que culminó con una nota sostenida. Blackwell y el ingeniero de sonido Tony Platt decidieron añadir un efecto de eco y retroalimentaron la nota, que como resultado subió dos octavas. "Me erizó la piel, fue uno de esos momentos mágicos", afirmó Perkins. Marley, quien había pasado largos períodos de desamparo y tristeza en los Estados Unidos, tratando de hacer realidad su sueño de alcanzar el estrellato, opinó igual.

El álbum apenas vendería catorce mil unidades en el primer año después de su lanzamiento, pero les permitiría a los Wailers dar el primer paso para transformar su música autóctona en un fenómeno internacional. *Catch a Fire* marcó un punto clave en el proceso de globalización de la cultura del Tercer Mundo. Cumpliendo con el destino que los viejos rastas de Trenchtown le auguraban, Marley estaba en camino de convertirse en un ícono de la lucha por la libertad y la liberación negra a nivel mundial. El hacha pequeña estaba por transformarse en la primera trompeta.[6]

SONIDOS Y VERSIONES

El público de la música pop exigía héroes e íconos, pero el reggae, tal vez en mayor medida que cualquier otro género en el mundo, también privilegiaba a los músicos invisibles, los arquitectos del sonido: el productor de estudio y el *selector*[7] de los sound systems. Durante los setenta, estas dos figuras hasta entonces discretas pasaron a detentar un poder más que considerable en Jamaica.

Uno de los centros más importantes de la escena local, por más que en aquel entonces no lo pareciera, era un estudio casero ubicado en Washington Gardens, un suburbio de Kingston. Su excéntrico dueño, Lee "Scratch" Perry, era un hombre diminuto con una imaginación febril, desmesurada. A partir de diciembre de 1973, Perry grabó durante cinco años, noche y día, a una serie interminable de grupos corales, cantantes y DJs en la pequeña y atiborrada estructura de concreto que él llamaba Black Ark. La música que salía de allí

6. Alusión a la canción "Small Axe", en la que Bob Marley asegura que los seguidores de Jah o Dios son "el hacha pequeña" que está lista para derribar los grandes árboles de la iniquidad. El resto de la frase es un juego de palabras basado en dos sentidos del término "axe" (que puede significar tanto "hacha" como "guitarra") y dos sentidos de la expresión "primera trompeta", que designa a la vez a la trompeta principal o más importante de un ensamble y a la trompeta que, según el Nuevo Testamento, anunciará el comienzo del apocalipsis. [N. del T.]

7. El *selector* es el DJ que, en el reggae, se encarga de elegir y reproducir el *riddim* (el ritmo y la pista instrumental) que servirá de base para la música. [N. del T.]

–como "Police and Thieves" de Junior Murvin, "Mr. President" de los Heptones, y "Children Crying" de los Congos– era hipnótica y sorprendente, y no tardaría en difundirse por el mundo entero.

Black Ark era un lugar de una extrañeza gloriosa, una zona autónoma. Las paredes exteriores mostraban una imagen del Emperador Haile Selassie y el León de Judá pintada en tonos azules, rojos y blancos, y rodeada de impresiones púrpuras de manos y pies, como las que hacen los niños con los dedos. Las paredes del interior, en cambio, eran rojas y verdes, y estaban repletas de imágenes ligadas a la cultura rasta, afiches de Bruce Lee, carátulas de los álbumes de los Upsetters, folletos de equipos de Teac, fotografías, estampadoras de vinilo, herraduras de caballo y un sinfín de chucherías distintas, todas cubiertas por una gruesa capa de los enigmáticos y significativos grafitis de Perry.

Detrás de una consola de mezclas barata de cuatro pistas que, para los estándares de aquel entonces, estaba irremediablemente atrasada en el tiempo, Perry era un torbellino de actividad, y se la pasaba girando perillas, apretando botones y añadiendo a las grabaciones cantidades desmesuradas de eco, efectos de *phasing* casi sobrenaturales y una ecualización de frecuencias desbordantes. Debido a la influencia de su trabajo con Osbourne "King Tubby" Ruddock, Perry usaba máquinas analógicas algo vetustas –el Echoplex, por ejemplo– para plegar los sonidos sobre sí mismos como si se trataran de cintas de Moebius musicales. De este modo, las melodías se transformaban en fragmentos, los fragmentos en signos, y luego todo se arremolinaba en un proceso incesante.

En 1960, cuando emigró de la zona rural del norte donde había nacido hacia Kingston, Perry acudió directamente en busca de trabajo a los sound systems locales más influyentes, logró convertirse en uno de los compositores de Duke Reid, y después pasó a ser uno de los cazatalentos y operadores del competidor de Red, Coxsone Dodd. Según el historiador del dancehall Norman Stolzoff, la cultura de los sound systems había surgido en Kingston luego de la Segunda Guerra Mundial, cuando la cantidad de músicos que tocaban en vivo disminuyó drásticamente debido a la emigración a Gran Bretaña y los Estados Unidos, y al auge del turismo en las zonas costeras al norte de Jamaica. Cuando Perry llegó a Kingston, estos ya habían reemplazado en gran medida a las bandas en vivo.

Si uno contaba con amplificadores potentes y apilaba algunos parlantes caseros a todo volumen, lo único que se necesitaba era un *selector* y algunos discos para transformar cualquier patio en una fiesta. Los sound systems democratizaron el ocio y la diversión, y pusieron las pistas de baile al alcance de las clases más bajas y marginadas. También promovieron la elección del público mucho antes de que lo hicieran las estaciones de radio comerciales. A medida que se acercaba la independencia de la isla, los sound systems pasaron de reproducir más que nada r&b estadounidense a géneros locales como el ska, el rock steady y, finalmente, el reggae.

Los sound systems –como Trojan, de Duke Reid; Downbeat the Ruler, de Coxsone Dodd; Voice of the People, de Prince Buster; King Edwards the Giant y Tom the Great Sebastian– eran muy competitivos en sus intentos de ganarse a la audiencia local, y algunos incluso enviaban matones para que dispararan contra las fiestas de sus rivales y destruyeran sus equipos en paroxismos de furia o desesperación. Aun así, en general trataban de diferenciarse del resto pasando discos "especiales", que ningún otro sound system tenía, para aplastar a la competencia y robarles el público. Muchas veces llegaban a "enfrentarse" en vivo en el mismo salón o patio al aire libre, canción a canción, "dub a dub".

Desde un principio, los *selectors* viajaban con frecuencia a los Estados Unidos para conseguir temas desconocidos y que nadie más tuviera. A medida que la industria de la música de Jamaica fue expandiéndose durante la década de los sesenta, los sound systems empezaron a grabar canciones de artistas locales en discos de acetato o *dubplates* exclusivos.[8] En 1967, el líder de un sound system vinculado a Duke Reid, Ruddy Redwood, se topó con la siguiente gran innovación de la música jamaiquina.

Una tarde, mientras Redwood estaba grabando *dubplates*, Byron Smith, el ingeniero de sonido, olvidó añadir la pista vocal del éxito de los Paragons "On the Beach" al disco. Sin inmutarse, Redwood llevó el disco tal cual estaba a la pista de baile esa misma noche y, alternando entre la pista vocal y la *dubplate*, enloqueció al público durante su set de medianoche. En lugar de disculparse por su error, al otro día Redwood le afirmó a Reid que la pista instrumental podía usarse como lado B de los singles que se editaban para la venta. Reid, por su parte, se dio cuenta de que así sería capaz de disminuir sus costos a la

8. La mejor explicación de la evolución de los sound systems jamaiquinos puede encontrarse en *Wake the Town and Tell the People,* de Norman Stolzoff.

mitad o incluso más: una única sesión de grabación en el estudio podía producir múltiples "versiones" de un mismo tema.[9] La misma pista que una banda grababa para un trío de cantantes podía reciclarse y convertirse en una versión DJ para complementar las rimas en dialecto jamaiquino de un rapero o en una versión dub, en la que el encargado mismo de la consola de mezclas se transformaba en el artista principal, experimentando con los niveles de frecuencia, la ecualización y los efectos, alterando la atmósfera de la base rítmica y liberándose de las limitaciones de las canciones estándar.

El dub nació por accidente, se difundió gracias a la coyuntura económica de aquella época y terminó convirtiéndose en el antecesor directo de la música hip-hop. Se había abierto un pequeño espacio que permitía un escape, una nueva oportunidad. Y el ruido de las calles no tardó en llenar ese hueco, con *toasts*[10] autóctonos, gemidos de sufrimiento y ecos analógicos: los sonidos de las historias de la gente, las *historias dub*, las versiones que quedaron fuera de la versión oficial. Cuando la violenta competencia política comenzó a eclipsar la competencia entre los músicos locales, el dub se transformó en el sonido de una nación que se fragmentaba rápidamente y comenzó a ofrecer imágenes perturbadoras, extrañas, trágicas, profundas y minuciosas del colapso social.

EL ROOTS Y LA CULTURA

Al igual que cualquier músico de la isla, todo político jamaiquino sabía que los sound systems eran vitales para llegar al éxito. Durante la década del setenta, la pelea por el poder entre los conservadores del Partido Laborista Jamaiquino (JLP) y los izquierdistas del Partido Nacional del Pueblo (PNP) parecía girar en torno a la opinión de las personas en la pista de baile. Lo único que tenía que hacer el primer ministro para medir las aguas era prestar mucha atención a los discos de 45 rpm que se editaban esa semana: eran como encuestas políticas con su propio ritmo y melodía.

9. Esta sección se basa en entrevistas realizadas por Steve Barrow. Steve Barrow y Peter Dalton, *Reggae: The Rough Guide*, Londres y Nueva York, Rough Guides/Penguin, 1997.
10. El *toasting* es una de las prácticas más comunes de los sound systems, en la que el DJ habla, rapea o improvisa melodías sobre una base rítmica pregrabada. [N. del T.]

El mensaje que circulaba se estaba volviendo cada vez más radical y cercano al movimiento roots. Hacia fines de 1968, el gobierno, liderado por el JLP, prohibió todos los libros vinculados con el Black Power y la presencia de íconos como el panafricanista Walter Rodney en el campus de la University of the West Indies, y luego reprimió con violencia los levantamientos de protesta resultantes en toda la ciudad. De cualquier modo, eso no impidió que la población diera un giro brusco hacia la izquierda dura. Los intelectuales entusiasmados con Malcolm X, los socialistas fascinados con Castro, los trabajadores de clase media impacientes por ver una mayor estabilidad en los precios, los pobres y los marginales que anticipaban un futuro adverso, e incluso los rastas, quienes tenían la costumbre de esquivar cualquier tipo de participación en lo que Peter Tosh denominó el *shitstem* [sistema de mierda] de Babilonia... todos esos grupos reclamaban un cambio. Los sound systems comenzaron a pasar a toda hora canciones sobre los oprimidos. La resistencia al roots reggae finalmente cedió en la radio JBC, cuando los miembros de la audiencia, de vuelta en sus casas después de haber salido a bailar la noche anterior, empezaron a exigir que transmitieran temas como "Better Must Come" de Delroy Wilson y "Small Axe" de los Wailers (grabada con Perry) durante el día. Burning Spears resumió a la perfección el clima que se vivía en ese momento: "Las personas saben lo que quieren, y están decididas a obtenerlo por su cuenta".

A diferencia de Seaga, que venía explotando el vínculo entre la cultura y la música desde hacía años, Michael Manley, el candidato demócrata socialista del PNP, recién ahora adoptaba esta estrategia. A medida que Manley se preparaba para las elecciones de 1972, comenzó a asistir a los eventos políticos con su "vara de la disciplina", un bastón que, según afirmaba, le había dado Haile Selassie en reconocimiento expreso por la influencia que el rastafarismo tenía en los pobres. La vara, decía, lo ayudaría a corregir la injusticia. Apoyándose en su nueva imagen, Manley señalaba que el reggae era "el idioma del pueblo" y eligió "Better Must Come", de Wilson, como tema de campaña. Al año siguiente, el PNP logró una victoria demoledora frente al JLP. En palabras de Laurie Gunst, en los años setenta Jamaica representó "el sueño febril de una mayor concientización, que encarnaba grandes esperanzas".

Pero la promesa de un mañana mejor nunca se materializó. Las tensiones causadas por la Guerra Fría y las presiones económicas mundiales destrozaron al país.

El gobierno demócrata socialista de Manley aprobó reformas sociales clave, como la disminución de la edad de voto a los dieciocho años, la creación de una educación secundaria y universitaria gratuita, y la introducción de un salario mínimo nacional. Sin embargo, cuando Manley quiso reestablecer relaciones con Cuba y fomentar la solidaridad entre los líderes izquierdistas del Caribe y África, la CIA aumentó intensamente su vigilancia sobre la isla y los países del Primer Mundo retiraron ayudas e inversiones. En 1971, Jamaica recibió veintitrés millones de dólares en asistencia financiera proveniente de los Estados Unidos. En 1975, la cifra había bajado a cuatro millones.

Por otro lado, la recesión causada por la crisis mundial del petróleo perjudicó en sumo grado al dólar jamaiquino y desató el caos económico. Los precios se triplicaron y los salarios se redujeron a la mitad; de un día para el otro, los sueldos tenían solo una sexta parte de su valor adquisitivo. Los sindicatos de trabajadores organizaron una cantidad inaudita de huelgas: entre 1972 y 1979, hubo más de trescientas.

Los bancos estadounidenses se negaron a renovar los préstamos de ayuda al país. La deuda de Jamaica se duplicó de 1975 a 1980, y ascendió hasta un total de dos mil millones de dólares, el equivalente al 90% del PBI de la isla.[11] Después de feroces peleas internas, el PNP dio marcha atrás y finalmente aceptó préstamos de emergencia del Fondo Monetario Internacional (FMI), el cual impuso medidas de austeridad que causaron escasez de productos y despidos masivos. El plan del FMI fue catastrófico para la economía del país a largo plazo e hizo desaparecer industrias enteras. Asimismo, para poder pagar la deuda nacional, que crecía a pasos agigantados, el PNP aumentó los impuestos, lo que ahuyentó a muchas empresas de la isla.

11. La directora Stephanie Black contrasta las opiniones de Michael Manley con las de Stanley Fischer, funcionario del FMI, al documentar los efectos de las políticas de este organismo, del Banco Interamericano de Desarrollo y de la Organización Mundial del Comercio sobre los sectores de producción láctea, de carnes, zanahorias y bananas. Black también analiza el desastroso experimento de la "zona de libre comercio", de acuerdo al cual los talleres de fabricación de ropa Tommy Hilfiger y Brooks Brothers, donde las condiciones laborales eran intolerables, fueron clausurados después de que los trabajadores exigieran mejoras. *Life and Debt*, dirigida por Stephanie Black, Tuff Gong Pictures, 2001.

En 1973 empezaron los enfrentamientos armados entre pandillas rivales en las calles de Kingston. Manley primero instauró en la isla un "régimen de control estricto", que ampliaba los poderes de la policía para realizar cateos y redadas, y multiplicaba las operaciones que llevaban a cabo conjuntamente con el ejército. Luego, estableció un Tribunal de Armas especial, en el que quienes utilizaban o traficaban armas de fuego podían recibir penas de prisión efectiva de duración indefinida.

Hacia fines de 1976, cuando Manley declaró el estado de emergencia –el equivalente jamaiquino a la ley marcial–, era fácil ver que gran parte de la violencia tenía motivaciones políticas. En los barrios de Kingston, las pandillas ya habían dividido y trazado sus territorios. Como Seaga había comprendido bien años atrás, los líderes de las pandillas podían ser útiles dentro de la maquinaria partidaria: garantizaban los votos de una región durante épocas de elecciones y, el resto del tiempo, controlaban las calles con mano dura. A su vez, los políticos otorgaban puestos de trabajo, favores y programas a los capos mafiosos regionales, quienes organizaban a los jóvenes formando grupos de trabajo o milicias.

Bounty Killer, un DJ de música dancehall que se crió en el barrio de Riverton durante las décadas de los setenta y ochenta, señaló: "Antes, nos encantaba la política. Cuando un miembro del Parlamento se acercaba y nos decía 'Chicos, vamos a tratar de hacer esto y a tratar de hacer aquello', nos interesábamos".

"Una persona pobre, si quiere encontrar un poco de ayuda y algo de esperanza en Jamaica, escucha cuando el gobierno habla", agregó. "Pero ahí no hay ninguna esperanza. Ellos quieren mantener a todo el mundo en esa situación para poder acaparar su atención por completo." En 1974, el cantante Little Roy fue a Black Art para grabar un desgarrador pedido de paz, "Tribal War", un tema que durante las siguientes tres décadas resurgiría cíclicamente en varias versiones, lo que demuestra hasta qué punto se perpetuaría la violencia de las pandillas con fines políticos.

Mientras que Seaga y los representantes del JLP aumentaban sus críticas al gobierno de Manley en el Parlamento, las pandillas del JLP arrasaban los territorios afines al PNP con bombas molotov y armas de fuego. Las pandillas del PNP respondían de la misma manera, fuego contra fuego, sangre por sangre. Cuando los bomberos llegaron a Rema, una comunidad del JLP, en enero de 1976, debió enfrentarse a jóvenes que arrojaban piedras y que habían bloquea-

do el camino con neumáticos en llamas. Finalmente, se vieron obligados a dejar que los asentamientos se incendiaran. Manley creyó ver que la violencia era el resultado de un complot, un acuerdo entre la CIA y el JLP, de tendencias pro-estadounidenses: balas de Washington en las calles de Kingston. Manley escribió en sus memorias: "No tengo ninguna duda de que la CIA actuó en Jamaica ese año y de que estaba trabajando con sus propios agentes para desestabilizarnos".

Debido al flujo de armas y dinero que recibía el partido opositor, las guerras tribales se intensificaron. El humo enturbiaba el pesado aire de las casas de chapa de los barrios marginales, y émulos de Rhygin, vestidos con los colores verdes del JLP o los colores rojos del PNP, asolaban los guetos. En mayo, la guerra llegó a su punto álgido cuando unos pandilleros rodearon un barrio residencial de West Kingston, en Orange Lane, y lo prendieron fuego con quinientos inquilinos atrapados dentro. Los criminales dispararon contra los policías y bomberos que trataban de acercarse a la zona del hecho. En total, once personas murieron en el incidente. En el Parlamento se debatió acaloradamente cuál de los dos partidos era responsable por la masacre, mientras que, a medida que se aproximaban las elecciones, cientos de personas más eran asesinadas.

Durante las guerras tribales de mediados de los sesenta, los Wailers habían grabado "Simmer Down", una canción que pedía a los jóvenes violentos, los *rude boys*, que "controlaran su furia". Ahora, Bob Marley se encontró con Lee "Scratch" Perry en Black Ark para grabar otro tema con el fin de calmar los ánimos en el gueto, "Smile Jamaica", y aceptó realizar un concierto gratuito con el mismo nombre el 5 de diciembre. Al enterarse de esto, el PNP programó las elecciones para el 20 del mismo mes y, en un gran despliegue mediático, envió guardias armados para vigilar la casa de Marley, ubicada al norte de la ciudad, en el 56 de la Hope Road. Marley estaba indignado. Como muchos otros rastas, había apoyado a Manley y al PNP en 1972; pero ahora consideraba inaceptables los extremos a los que había llegado este tipo de trucos políticos baratos y sus consecuencias para el país.

Dos noches antes del recital, los guardias armados desaparecieron misteriosamente. Minutos después, seis sicarios entraron a la mansión. Primero le dispararon a Rita Marley en la cabeza. Luego, el manager Don Taylor recibió cinco disparos destinados al cantante. La última bala rozó a Bob Marley en el pecho antes de impactar en su brazo izquierdo. No obstante, la noche del concierto, fue llevado al National Heroes Park en silla de ruedas, donde lo esperaba una multitud de ochenta mil personas, entre ellas Manley y una populosa comitiva del PNP. Bob Marley dio un recital triunfal y luego dejó la isla para radicarse en las Bahamas, autoexiliándose.

Corrieron rumores de que el JLP o tal vez incluso la CIA habían planeado el atentado. De cualquier manera, algo quedó muy en claro: la violencia golpeaba cada vez más cerca del corazón del pueblo.

EL LADO DUB

Y entonces cantaron sobre los enfrentamientos, sobre la guerra. De imaginarse los cielos distantes y libres de África en canciones como "Satta Massa Gana", "The Mighty Diamonds" o "Africa" de los Abyssinians, "A Place Called Africa" de Junior Byles o "Dreamland" de Bunny Wailer, los músicos pasaron a pedir un respiro de la violencia nacida de los "ismos y cismas".

"Ballistic Affair", de Leroy Smart, era una trágica misiva enviada desde la calcinada zona de guerra en que se había convertido Seventh Street, una frontera militarizada entre Rema y Concrete Jungle. Este último era un territorio del PNP cuya pandilla, se creía, estaba detrás de gran parte de la violencia que azotaba la zona: "We used to lick chalice, cook ital stew together/ Play football and cricket as one brother/ Now through you rest a Jungle/ A you might block a Rema/ You a go fight 'gainst your brother".[12]

Max Romeo y Lee "Scratch" Perry lograron capturar una imagen fiel del siempre esquivo momento presente. Como le dijo Romeo a David Katz: "Tengo una canción, 'War in a Babylon', donde digo: 'It wicked out there, it dread out there' [Hay maldad afuera, hay terror afuera]. Se lo llevé a Perry y le pregunté: '¿Te gusta?'. '¡Sí!', me contestó exaltado, 'pero en lugar de cantar *dread* o *wicked*, canta *It sipple out deh!* [Está resbaloso afuera]. Así que le dije: 'Sí, es verdad, suena mejor', porque *sipple* significa *slippery*, que uno se puede resbalar, se puede caer'". En el nuevo estribillo, Romeo preguntaba: "¿Entonces qué

12. "Antes tomábamos de la misma copa, revolvíamos juntos el guiso vital/ Jugábamos al fútbol y al cricket como hermanos/ Ahora en ti hay una jungla/ y podrías bloquear toda Rema/ Vas y peleas contra tu hermano."

hacemos?", y luego se oía la respuesta: "Caemos allí afuera". A medida que la canción llegaba a su clímax, Romeo describía cómo se refugiaba en las colinas con los rastas, mientras Kingston explotaba bajo un sol tremendo: "I man satta on the mountaintop/ Watching Babylon burning red hot/ Red hot!" [Y me senté en la cima de la montaña/ para ver cómo ardía Babilonia/ ¡Ardía!].

Se trataba una vez más del personaje Ivan, de *The Harder They Come*, el pez que nada contra la corriente, emitiendo destellos de color en la indistinta marea, perseguido por la policía y sus enemigos, haciendo un último intento por escapar a través del gueto, dejando a su paso grafitis irónicos en las paredes de concreto ("Estuve aquí y desaparecí"), riéndose con orgullo, porque sabe que ya ha sido inmortalizado por la imaginación de la gente, y que ni siquiera la política podrá borrar su memoria. Otro de sus grafitis era aún más premonitorio, como el humo que sobrevolaba los techos de chapa: "ESTOY EN TODAS PARTES". Lo importante era celebrar la supervivencia en sí misma.

Mientras que los cantantes y DJs ofrecían palabras de escapismo o condolencias para las víctimas, el dub reggae –la música casi muda del terror– se dirigía directamente al corazón de las tinieblas. En "Revelation Dub", de Perry, solo un hi-hat laxo y procesado por un *phaser* marcaba el pulso, y la voz de Romeo se reducía al leve zumbido de alguna protesta callejera en la distancia o se entrecortaba en términos sin sentido –"¡Warinna!" "¡Balwarin!"– como si uno no pudiera confiar en ninguna palabra, ni siquiera las de advertencia. El *riddim* –la base rítmica e instrumental que Marley después grabaría por su cuenta en "Three Little Birds", agregando un estribillo hermoso y optimista: "Don't worry about a thing, 'cause every little thing's gonna be alright" [No te preocupes por nada, porque todo estará bien]– flotaba a la deriva, erosionando los conceptos de integridad intelectual y autoría. El sonido de Perry era el epítome de lo *resbaladizo*. El dub era la respuesta a la pregunta "¿Qué tipo de espejo puede reflejarlo todo, menos a la persona que lo mira?".

La circularidad era uno de los atractivos del dub. Era una música que explotaba en las pistas de baile cuando la violencia explotaba en las calles. El dub era el "lado B" de las visiones de los soñadores demócratas socialistas o las advertencias apocalípticas de los profetas rastafaris. Como bien dijo el historiador del reggae Steve Barrow: "La música del dub representa, literal y figurativamente, 'el *otro lado*'. Hay un arriba y un abajo, un lado A y un lado B. Es un mundo dialéctico".

Cuando esos lados se encontraron, el dub llegó a su punto más alto en los álbumes de Perry (*Super Ape*), Keith Hudson (*Brand*), Niney the Observer (*Sledgehammer Dub*), los Mighty Two, Joe Gibbs y Errol Thompson (*Under Heavy Manners* de Prince Far I, *State of Emergency* de Joe Gibbs, la serie *African Dub All-Mighty*), Philip Smart (*Tapper Zukie in Dub* de Tapper Zukie), Harry Mudie (la serie *Dub Conference*) y el más influyente maestro del dub, King Tubby.

Osborne Ruddock, nacido en 1941 y mejor conocido como King Tubby, colaboró con Perry para demostrar las posibilidades que ofrecía el dub en el álbum *Blackboard Jungle Dub*, de 1973. Cuando editó *King Tubby Meets Rockers Uptown*, un disco que recopilaba temas grabados en colaboración con el intérprete de melódica Augustus Pablo y que se remontaban al primer mandato de Manley, la innovación musical y la desintegración política parecían ir de la mano.

En el tema homónimo, una versión propia de la canción "Baby I Love You So" de Jacob Miller, King Tubby despedazó la melódica de Pablo, la batería de Carly Barrett y la guitarra de Chinna Smith. Miller había cantado "Night and day, I pray that love will come my way" [Día y noche rezo para que el amor venga a mi encuentro]. King Tubby, en cambio, había entrecortado los versos –"Baby I-I-I-I", "night and day", "that love", "And I-I-I-I"– transformando el anhelo de Miller en una prisión. En el tema original, Miller añadía con soltura algo de scat a la melodía y luego se reía, tal vez por haber cometido alguna equivocación. King Tubby procesó esa risa para agregarle un eco fantasmal y dejarla suspendida en el aire, borrándose lentamente, como el humo que quedaba tras los pasos de Rhygin. Al final, la voz de Miller se disolvía en una ráfaga de oscilaciones, en una larga caída al vacío.

El último tema, que inexplicablemente no figura en la contratapa de la edición original del disco, era una versión dub de "Satta Massa Gana", el single de los Abyssinians de 1969, coloquialmente conocido como el himno nacional rastafari. El título, escrito en un idioma amárico más bien aproximativo, expresaba "gratitud y loas" a Haile Selassie, mientras que las armonías del tema rebalsaban de anhelo por "una tierra muy, muy lejana". King Tubby redujo la canción al pulso de bajo y un ritmo mínimo de percusión. Los acordes básicos del tema ahora sonaban retorcidos, desafinados. La batería tronaba. El mundo especular que King Tubby había creado representaba el sonido de la desintegración de la tan soñada alianza entre los rastas y los demócratas socia-

listas, después de que las pandillas hubieran saqueado su utopía, dejándola a merced de los recientes cambios a nivel mundial.

Era música salida del fuego cruzado entre el paso del tiempo, la política y el sentido. El dub promovía la contingencia. Todo podía aprovecharse, transformarse. Este género declamaba, distorsionaba o desaparecía en la cresta del presente, en el filo del instante. Le daba una voz entrecortada y fragmentaria a los horrores que la nación todavía no podía expresar con claridad.

ONE LOVE: LA MÚSICA DE LA PAZ

En 1978, todo parecía indicar que inevitablemente tendría lugar otro año de elecciones plagado de violencia. Sin embargo, sucedió lo inesperado. De alguna manera, a comienzos de enero, Bucky Marshall, un delincuente armado de la pandilla Spanglers Posse, respaldada por el PNP, terminó compartiendo una celda de la Penitenciaría General con unos pandilleros del JLP, y ambos bandos se pusieron a conversar.

En particular, hablaron de un hecho sucedido a fines de 1977. Soldados renegados del Ejército de Defensa jamaiquino habían emboscado a un grupo de criminales del JLP y asesinado a cinco de ellos. No obstante, otros cinco lograron escapar e informaron del ataque ilegal al periódico *The Gleaner*. El escándalo que siguió a la publicación de la historia incriminaba tanto a los políticos del PNP como a los del JLP, y muchos pensaban que no tardaría en llegar un golpe de Estado o desatarse una guerra civil. Los compañeros de celda de Marshall le dijeron que, en su opinión, las afiliaciones políticas no iban a poder salvar a nadie de las manos del ejército en caso de que sucediera algo de tal magnitud.

Cuando Marshall salió de prisión, fue a reunirse con Claudie Massop, el representante de Seaga en Tivoli Gardens, quien antes había sido miembro de The Phoenix y ahora se había convertido en el capo mafioso de la zona. A la mañana siguiente, en un punto intermedio de la frontera de los territorios del JLP y el PNP, en el centro de Kingston, se anunció un tratado de paz. Marshall y Massop se fotografiaron juntos y hablaron con periodistas. "Esto no es político", afirmó Marshall. "Esto es algo que surge de nosotros, de quienes hemos sufrido la cárcel." Massop agregó: "Los jóvenes se vienen peleando entre sí desde hace demasiado tiempo, y son ellos los que mueren. Todas las personas con las que me crie están muertas". Gracias a la tregua, muchos jóvenes rebosantes de felicidad dejaron sus barrios, y empezaron a juntarse en las plazas y a asistir a los bailes ubicados en lo que antes había sido territorio enemigo.

Con la ayuda de la secta rastafari de las Doce Tribus de Israel, Marshall Massop y "Red Tony" Welch, un capo mafioso del PNP de Concrete Jungle, fueron a Londres a ver al hombre que los había reunido primero, Bob Marley. Welch y Massop habían sido huéspedes frecuentes de Marley cuando este vivía en la Hope Road. Ahora ellos le pedían que volviera a Jamaica para participar como atracción principal de un recital llamado "One Love Peace Concert". Este evento benéfico tenía como objetivo recaudar dinero para los guetos más desfavorecidos del JLP y el PNP, que luego sería distribuido por el Consejo Central de la Paz, creado recientemente. Con todo, lo más importante era la posibilidad de evitar una guerra civil o un golpe de Estado. Marley estuvo de acuerdo y volvió a la isla. En los días previos al recital, hizo una gira por los barrios locales para promover el tratado de paz. En Black Ark, él y Perry grabaron "Blackman Redemption" y "Rastaman Live Up", mientras Massop y Marshall disfrutaban de la música juntos en la sala de escucha.

El 22 de abril, miles de personas asistieron al Estadio Nacional de Kingston para oír a los mejores músicos del país, como Dennis Brown, Culture, los Mighty Diamonds, Big Youth, Beres Hammond, Ras Michael and the Sons of Negus, Dillinger y Jacob Miller, quien, junto con su banda Inner Circle, había grabado la canción del momento en Jamaica, "Peace Treaty Special", un tributo en clave rockers style[13] a Marshall, Massop y las tribus rasta, que adaptaba una canción de la época de la Guerra Civil de los Estados Unidos, "When Johnny Comes Marching Home Again".[14] "Man can walk the street again, hurrah-ah-eah hurrah", cantaba con alegría Miller. "From Tivoli to Jungle, Lizard Town to Rema, hurrah!" [Los hombres pueden volver a caminar por las calles,

13. El rockers style es un subgénero del reggae aparecido a mediados de la década del setenta, popularizado por el dúo Sly and Robbie. Suele caracterizarse por un estilo más fluido, aunque también más agresivo, que el del reggae convencional. Gregory Isaacs, Augustus Pablo y King Tubby son algunos de los artistas que experimentaron con este sonido. [N. del T.]

14. "When Johnny Comes Marching Home" es una adaptación de Patrick S. Gilmore, un director musical del Ejército de la Unión, de una canción espiritual afroamericana.

¡hurra, hurra!/ De Tivoli a Jungle, de Lizard Town a Rema, ¡hurra!]. Peter Tosh tocó un set electrizante, lleno de críticas ácidas a los políticos que se encontraban en el público. Y cuando Bob Marley subió al escenario, la gente lo recibió con un rugido de aprobación.

Mientras los Wailers interpretaban "Jamming" con evidente pasión, Marley trajo al escenario a los líderes de los dos grandes partidos políticos del país. Sus largas rastas zurcaban el aire nocturno mientras bailaba como un poseído, cantando "Show the people that you love 'em right, show the people you gonna be with us all" [Muéstrenle a la gente que la aman, muéstrenle a la gente que estarán con todos nosotros]. Manley se paró a su izquierda y Seaga, a su derecha, y ambos se dieron un apretón de manos algo dubitativo. Marley estrechó sus manos, las unió y las levantó por encima de su cabeza, para que todo el mundo pudiera verlas. El público quedó estupefacto. "Que el amor y la prosperidad nos acompañen a todos", dijo Marley. "Jah Rastafari. Selassie I."

A través de la música, Marley había creado una trinidad de poder y restaurado la unidad de la joven nación. La cultura, al parecer, había superado a la política.

AUMENTA LA PRESIÓN

Sin embargo, había otros signos a tener en cuenta. Cinco días antes del concierto, soldados del ejército dispararon contra una marcha pacífica en el gueto para reclamar mejores condiciones sanitarias. Tres manifestantes perdieron la vida. El líder del Consejo Central de la Paz, quien había hecho un llamado a la nación para terminar con la corrupción policial, tuvo que huir de la isla por miedo a ser asesinado. La policía detuvo y revisó un taxi en el que viajaba Claudie Massop, y luego lo ejecutó a sangre fría con una ráfaga de más de cincuenta disparos. El tratado de paz había llegado a su fin, al igual que el experimento demócrata socialista de Manley. En 1980, Seaga y el JLP lograrían una victoria aplastante en las elecciones y asumirían justo a tiempo para que el gobierno de Reagan en Washington comenzara sus intentos de convencer a Jamaica de alinearse con los Estados Unidos. Casi novecientas personas morirían a causa de la violencia electoral ese año.

La industria del reggae también sintió cómo la presión aumentaba. Durante la década del sesenta, en la euforia de la independencia, Coxsone Dodd y Duke Reid habían fundado los sellos discográficos Studio One y Treasure Island, respectivamente, gracias a las ganancias de los sound systems locales. Ahora, al estudio Black Ark se financiaba con la globalización del reggae. Los discos dub de Perry fueron, en parte, una manera de satisfacer la creciente demanda internacional de música jamaiquina. El reggae no solo era una fuerza de estabilización social, sino que se había transformado en una *commodity* importante.

La presión recayó desproporcionadamente sobre los hombros de los músicos. La residencia de Bob Marley en la Hope Road, al norte de la ciudad, atrajo a los rastas de las Doce Tribus, la secta que abierta y polémicamente trataba de ganarse los favores de los ricos, los blancos y los latinos. No obstante, eran muchos los desposeídos que frecuentaban el barrio de la Hope Road. Roger Steffens, archivista especializado en Bob Marley, estima que, hacia fines de los setenta, él se encargaba de mantener económicamente a seis mil personas. En 1979, Bob Marley y sus allegados también se percataron de que el cantante estaba siendo vigilado por agentes de la CIA. Así y todo, a pesar de habérsele diagnosticado cáncer, se mantuvo muy activo y realizó numerosas giras hasta fines de 1980, tal vez debido a la cantidad de personas que dependían de él. "El esfuerzo trajo sus secuelas", observó Steffens. "Realmente estaba muy cansado, quería irse." Bob Marley moriría el 11 de mayo de 1981.

A comienzos de 1978, el estudio de Perry, Black Ark, se convirtió en un centro de reuniones de los boboshantis, la secta rastafari ortodoxa liderada por Emmanuel Edwards (denominado "el Príncipe"), un creyente en la supremacía negra. David Katz, biógrafo de Perry, señala que los boboshantis esperaban que él y su estudio pudieran ayudar a difundir su mensaje, de la misma manera en que lo había hecho Bob Marley con las Doce Tribus, e imaginaban que cientos de personas podrían subsistir materialmente gracias a la fábrica de *riddims* de Perry. Hacia fines de ese mismo año, este echó a los boboshantis, se rapó sus incipientes rastas y dejó de recibir a cualquier grupo o visitante rastafari. También empezó a desmantelar el estudio. Cubrió Black Ark con pintura marrón y grafitis, tachando palabras e imágenes con cruces. A comienzos de 1983, el estudio fue destruido en un incendio. Perry dijo haberlo provocado.

Años más tarde, Perry le dictó un extraordinario comunicado a Katz, un rap freestyle peripatético. Empezaba así: "El Primer Mundo y el Segundo

Mundo siguen con vida, pero el Tercer Mundo está acabado, porque yo, Lee 'Scratch' Perry, conozco al líder del FMI: al jefe del FMI, del Banco de Inglaterra, de las Midlands, del Banco Internacional Giro".

"El Tercer Mundo colapsó", agregó. "El juego está bloqueado, el camino está bloqueado, el carril está bloqueado y las calles están bloqueadas, y aquellos que no lo vean bien, mejor que consulten con un oculista y después le den una larga mirada al camino que tienen en frente. El camino está bloqueado; todos los caminos están bloqueados."

"La música reggae es una maldición, la destrucción última", afirmó. "El Zorro Lógico, lógica en estado sólido."

Los febriles sueños del progreso hicieron arder el Bronx y Kingston. La generación del hip-hop, podría decirse, nació a la luz de esas llamas.

En South Bronx con los Ghetto Brothers y los Roman Kings. Benjy Melendez (centro) y Víctor Melendez (a la derecha, en la batería). Foto © Librado Romero / New York Times Agency

3.

SANGRE Y FUEGO, CON MÚSICA INTERMITENTE

LAS PANDILLAS DEL BRONX

Ay, cuando llegará la justicia
Justicia para los boricuas y los niches?[1]
Eddie Palmieri

Estamos hartos de rezar, hacer marchas, pensar y aprender.
Los negros queremos empezar a cortar, disparar, robar y quemar.
Gil Scott-Heron

A la hora del crepúsculo, durante el verano, el Bronx comienza a brillar. Los padres se sientan en las sillas que las bodegas ubican al aire libre, beben cerveza o jugo y disfrutan de las conversaciones en varios idiomas que se trenzan en las amplias aceras. Los adolescentes merodean las esquinas, altos, subidos a bicicletas resplandecientes. Los chicos estrenan sus nuevas zapatillas y juegan al básquet en el asfalto liso. La salsa, el dancehall y el hip-hop resuenan en el aire. La música es refrescante, como el agua.

1. En dialecto puertorriqueño, "boricua" es la persona nacida en la isla de Puerto Rico y "niche", la de raza negra. [N. del T.]

Una niña allí sentada se limpia el sudor de la frente. La luz se refleja en sus rulos castaños. También, en el alambrado que rodea el terreno baldío, en las botellas tiradas de gaseosa y las bolsas de papas fritas, y en el parabrisas pulido de la patrulla de policía estacionada frente a la larga escalera que desciende hasta el andén del metro. La noche se enciende en los desfiladeros urbanos.

En una loma cercana, a medio camino cuesta arriba, en este barrio que los mapas denominan Morris Heights, que los vecinos de la zona llaman el East Bronx y que el resto del mundo conoce como el South Bronx (el cual "abarca todo lo que esté al sur de la Fordham Road", según un dicho popular), se encuentra la Escuela Pública Nº117.

"Vivo cerca, pero nunca paso por aquí", comenta Michael Corral, apodado Lucky Strike, mientras camina hacia el playón a oscuras. Lucky fue uno de los miembros de la pandilla de los Savage Skulls, pero ahora es un Zulu King y pertenece al Consejo Mundial de Zulu Nation. Hoy en día, recorre estas calles con respeto, mientras el cachorro de pitbull que lo acompaña no deja de tironear de su correa. Hace dos días, Lucky salvó al perro de unos jóvenes pandilleros, los Bloods, que estaban a punto de pegarle un par de tiros por diversión.

En la esquina del playón escolar hay una pared alta de concreto, que separa la cancha de hándbol del resto del patio. Hay una única entrada y salida. Los cinco pisos del edificio proyectan su sombra sobre la cancha, cubriéndola de oscuridad. Detrás, dos pisos más arriba, las aceras del cruce entre la 176th Street y la Morris Avenue ofrecen un lugar privilegiado para contemplar los combates que se desarrollan más abajo, sea un juego de hándbol o la iniciación a una de las pandillas del barrio.

"Antes, en los setenta, este era el lugar donde los Javelins realizaban la línea apache", cuenta. "Yo solía venir a mirar."

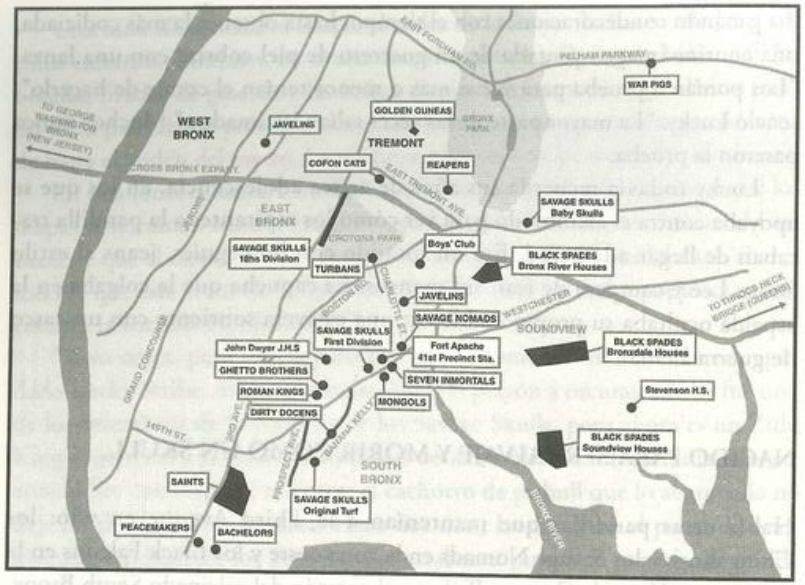
En medio de la pared puede verse un genio pintado en aerosol, el símbolo del pasaje, el fin de la línea apache. Antes de llegar, debían atravesarse dos filas de veinte hombres. Si alguien lograba pasar a través de la lluvia de puñetazos, patadas, golpes de cadenas y bates de béisbol y tocaba el dibujo en la pared, se ganaban el derecho a vestir la prenda oficial con los colores de los Javelins: una campera de jean con una imagen pintada a mano del mismo genio verde en la espalda, lista para ser personalizada con letras, parches, cruces de hierro y esvásticas, emblemas de guerra. Cada miembro de la pandilla iba ganando condecoraciones con el tiempo, hasta obtener la más codiciada, una enorme imagen pintada de un guerrero de piel cobriza con una lanza. "Los ponían a prueba para ver si más o menos tenían el coraje de hacerlo", señaló Lucky. "La mayor parte de las veces salían lastimados." Muchos nunca pasaron la prueba.

Lucky todavía recuerda sus años de arisca adolescencia, en los que se apoyaba contra el alambrado para ver cómo los aspirantes a la pandilla trataban de llegar a la pared. Era un forajido con borceguíes, jeans al estilo Bruce Lee y campera de jean sin mangas. La capucha que le colgaba en la espalda ocultaba su propio emblema: una calavera sonriente con un casco de guerra alemán.

NACIDO PARA SER SALVAJE Y MORIR COMO UN SKULL

Había otras pandillas que mantenían a la Third Avenue en vilo: los Chingalings y los Savage Nomads en la zona oeste y los Black Falcons en la zona norte. Al sur de Crotona Park, en el corazón del calcinado South Bronx, se encontraban los territorios de los Ghetto Brothers, los Turbans, los Peacemakers, los Mongols, los Roman Kings, los Seven Inmortals y los Dirty Dozens. La mayor parte de esas pandillas era puertorriqueña. Al este de Bronx River, los Black Spades reunían a los jóvenes de las comunidades principalmente afroamericanas. Más al este y al norte, pasando Fordham Road, en las últimas comunidades blancas del Bronx, pandillas como los Arthur Avenue Boys, los Golden Guineas, los War Pigs y los Grateful Dead hacían las veces de soldados rasos de un grupo de mafiosos italianos coléricos, que se pasaban todo el día maldiciendo por estar a punto de perder el control de su barrio.

Con todo, los Savage Skulls era una de las pandillas más temidas del Bronx, de las más valientes y temerarias. La Primera División de los Skulls, los miembros originales, habían mudado su base de operaciones de la Leggett Avenue y la Kelly Street, en la zona de Longwood, a un edificio residencial abandonado a solo una cuadra de distancia de la famosa Comisaría 41, apodada Fuerte Apache, un "fuerte en un territorio hostil". Si uno buscaba protección o problemas, tenía que abandonar a sus amigos y unirse a los Skulls.



Las pandillas del Bronx, 1970-1973

Cuando Lucky se unió a la Decimosexta División, los Skulls eran la pandilla más grande después de los Black Spades. Las cincuenta divisiones de los Savage Skulls no solo abarcaban el barrio entero, sino también parte de Queens, Nueva Jersey y Pensilvania. Siguiendo la franja oeste de Crotona Park, en la Third Avenue, a la altura de la Cross-Bronx Expressway, justo al comienzo de ese kilómetro y medio que las mujeres de East Tremont habían luchado por conservar y que finalmente tuvieron que ceder a Robert Moses en 1952, la Decimosexta División de los Skulls había invadido cuatro cuadras de edificios abandonados y los había transformado en clubs. Lucky no era una persona a la que le gustara la violencia, pero los Skulls controlaban su barrio.

El padre de Lucky era puertorriqueño y su madre, cubana. Ambos habían venido de Miami a mediados de los sesenta y formaron parte de la ola latina que reemplazó a las ex comunidades judías en Grand Concourse. Para ellos, su hijo era simplemente Michael, un chico al que le encantaban los pájaros. Michael solía faltar a la escuela para estar con sus animales, corría a

toda velocidad por la calle para de no ser visto por los encargados de controlar la asistencia, y subía varias escaleras hasta llegar al palomar que había construido en el techo de un edificio abandonado. Le dijo a un amigo: "Cuando estás en el techo, cuando los pájaros están volando y no hay nadie alrededor, uno se siente más libre".

Sin embargo, todo cambió rápidamente. Un día, Michael fue con algunos amigos a Little Italy, al norte de la Fordham Road, cerca de Bedford Park, en busca de alguna tienda de mascotas que vendiera aves. Veinte italianos se les abalanzaron encima con bates y cadenas, insultándolos a los gritos. Él y sus amigos se fueron corriendo hasta la estación del tren. Acababan de aprender que uno no podía ir a *ningún* lado sin refuerzos.

Luego conoció a Carlos, un chico apenas un año más grande, que se hacía llamar "Blue" [Azul] y que era el único que parecía saber todavía más sobre pájaros que él. No tardaron en hacerse amigos y construir un enorme palomar para más de quinientas palomas enfrente de la escuela de Michael. Un día, sacaron algunos pájaros de un techo que estaba a unas cuadras de distancia. Los dueños vinieron a reclamarlos: dos miembros de los Savage Skulls, muchachos de unos veinte años, enormes y amenazantes, llamados Cubby y Ruben.

Ni bien se lo pidieron, Blue se unió a la pandilla. Después le explicó a Michael que también le convendría hacerlo. "Son como una familia", dijo. Para ser aceptado, tenía que someterse a un examen a cargo de los líderes de los Skulls. Si lo consideraban apto, pasaría por la iniciación. Pero aquí no existía la línea apache. Para convertirse en uno de los Savage Skulls había que jugar a la ruleta rusa.

Michael llegó a la sede principal de los Skulls al anochecer, un día de verano. Transpiraba de los nervios. En la habitación donde se realizaban las iniciaciones, un grupo de pandilleros más grandes, con facciones duras e imperturbables, le dijo que tomara asiento. Uno trajo un oxidado revólver calibre 22. A Michael le pidieron que revisara la bala. El pandillero luego la metió en la recámara, hizo girar el tambor y le pasó el arma. Era la primera vez que Michael tenía una en la mano. Le dijeron que podía apoyársela contra el mentón o la sien.

Cerró los ojos. Levantó el revólver amartillado y se lo puso a la altura de la cabeza. "Llegó la hora", pensó. "Es un arma vieja, quizá se atasque", pensó también. "¿Y si este es el fin?" Le goteaba sudor de la barbilla. Apretó el gatillo.

Durante un tiempo –una eternidad, tal vez– mantuvo los ojos cerrados. Luego dijo para sus adentros: "Lo logré". Oyó el chasquido del tambor –apenas un chasquido, nada más– y comenzó a darse cuenta de la magnitud de lo que acababa de hacer. "Increíble", pensó, "*lo logré*". Dio un enorme respiro de alivio.

Cuando los Skulls lo acompañaron fuera de la habitación, abrieron una botella de cerveza partiendo de un golpe el pico y se la dieron. También era la primera que probaba en su vida. Así fue como Michael se ganó su apodo, "Lucky Strike" [Golpe de suerte] o simplemente "Lucky". Tenía trece años.

No mucho después, los Skulls perderían el control y Blue sería asesinado por pandillas rivales que dejarían tirado su cadáver en la sede. Lucky abandonaría la pandilla y conocería a Afrika Bambaataa, un ex Black Spade que estaba tratando de unir a los negros y los puertorriqueños en una organización llamada Zulu Nation. Para muchos, la historia comienza en ese momento. Pero aquí hablaremos de la otra mitad de la historia, la que viene antes, la que casi nunca se menciona.

LAS PANDILLAS Y LA REVOLUCIÓN

La duración de cada nuevo estilo de vida entre los jóvenes en la ciudad de Nueva York refleja el ciclo periódico que atraviesan los vecindarios. Son unos cinco años, lo que tardan los jóvenes en pasar por la adolescencia, tiempo suficiente como para dejar su impronta en las calles: sus códigos, estilos y deseos. Las pandillas juveniles volvieron al Bronx aproximadamente en 1968.

En aquel entonces, todas las semanas estallaba una nueva revolución. El Partido de las Panteras Negras para la Autodefensa organizó manifestaciones con el eslogan "Liberen a Huey".[2] Diez mil alumnos de secundaria de ascendencia mexicana de Los Ángeles llevaron a cabo marchas contra el racismo en las escuelas y crearon el movimiento juvenil chicano. Stokely Carmichael y H. Rap Brown,

2. Huey Percy Newton (1942-1989), activista político afroamericano y cofundador del Partido de las Panteras Negras. En 1968, Newton fue arrestado y sentenciado a un período de dos a quince años de prisión por el asesinato de John Frey, un oficial de policía que recibió cuatro disparos en un episodio confuso. Después de varias apelaciones y anulaciones, el Estado retiró los cargos en 1970. [N. del T.]

líderes del Black Power, se unieron a los manifestantes contra la guerra para clausurar el campus de la Columbia University. Alumnos negros y latinos enarbolaron las banderas del Frente de Liberación del Tercer Mundo y exigieron la creación de una facultad de estudios étnicos en la San Francisco State University. En París, mientras tanto, los obreros y *les Enragés*[3] copaban las calles, y en las paredes podía leerse escrito en aerosol "Seamos realistas, pidamos lo imposible".

Los extremistas más jóvenes creían que la revolución ya se sentía en el aire. "Pensábamos que tardaría cinco años en llegar, como máximo", afirmó Gabriel Torres, ex integrante del Partido de los Young Lords. "Quizás en 1973."

Pero la urgencia de aquella primavera desembocaría en un larguísimo y caluroso verano. Martin Luther King fue asesinado el 4 de abril; Bobby Hutton, el 6 de abril; y Robert Kennedy, el 6 de junio. La vieja y la nueva generación se enfrentaron en la Convención del Partido Demócrata. En septiembre, J. Edgar Hoover le declaró la guerra a las Panteras Negras, "la mayor amenaza a la seguridad interna del país". Tal vez no fue un buen momento para que el Partido de las Panteras Negras instalara sus sedes en Nueva York.

La disciplina y temeridad de ese grupo atraían a los chicos marginalizados de los barrios más pobres hasta sus centros oficiales en Harlem, Brooklyn, Bronx y a lo largo y ancho del país. Muchos de los que promovían el programa del partido –cuyos diez puntos exigían libertad, trabajo, justicia, viviendas, educación y el cese de la violencia policial– eran ex pandilleros. En Chicago, uno de los líderes de las Panteras, Fred Hampton, estaba formando alianzas con los poderosos Blackstone Rangers, Mau Maus y Black Disciples. Hampton creía que las pandillas reunían a quienes tenían miedo, a quienes habían sido olvidados. Si esas bandas organizadas dejaban de robar a los pobres, aterrorizar a los débiles y lastimar a los inocentes, podían convertirse en un gran instrumento revolucionario.

En un comunicado interno de marzo de 1968, J. Edgar Hoover detalló los objetivos de COINTELPRO, el operativo del FBI para combatir a "grupos extremistas de nacionalismo negro" como la Nación del Islam y las Panteras Negras.

3. *Les Enragés* (literalmente, "los furiosos") fueron un grupo izquierdista que surgió entre los estudiantes de la universidad de Nanterre y que participó activamente durante el Mayo francés. Su nombre alude a una coalición de revolucionarios radicales liderados por Jacques Roux durante la Revolución Francesa. [N. del T.]

El objetivo final de Hoover era "prevenir la expansión a gran escala de la influencia de las organizaciones de militantes nacionalistas negros, sobre todo entre los jóvenes". A tal fin, el FBI colaboró con agentes de policía locales para detener a las Panteras Negras, efectuando una redada en la que arrestaron a 348 personas. El 2 de abril de 1969, veintiún líderes de la rama neoyorquina de las Panteras fueron detenidos y acusados de haber planeado la detonación de varios explosivos durante el domingo de Pascua en el distrito comercial del midtown de Manhattan.

Entre los veintiún detenidos en Nueva York se encontraba una mujer llamada Afeni Shakur, quien le escribió una carta a sus captores desde su celda. "Sabemos que están tratando de separarnos porque no pueden mantenernos bajo su control. Sabemos que siempre tratan de destruir lo que no pueden controlar", afirmó. "La historia muestra que las guerras contra la opresión invariablemente triunfan. Y habrá guerra, una verdadera guerra revolucionaria, una guerra sangrienta. Nadie, ni ustedes, ni nosotros ni ninguna otra persona en este país, puede detenerla ahora. Y ganaremos."

La causa no prosperó y después de dos años tras las rejas, los detenidos, ahora conocidos como "Panther 21", fueron liberados. A pesar de ello, debido al acoso constante de las autoridades, tanto interno como externo, las Panteras Negras se sumieron en un caos de cadáveres y balas. El mismo Newton expulsó del partido a la división neoyorquina y el movimiento se fragmentó en bandos armados. La revolución por la cual había luchado Afeni –la promesa del pleno empleo y viviendas dignas– terminó dejándola sin nada. Tuvo que criar a su hijo, Tupac Amaru, sola, a menudo desempleada, a veces sin techo.

Cuando el Partido de los Young Lords trajo sus boinas púrpura del East Harlem, cruzando el río, hasta el South Bronx a principios de 1970, los líderes de las pandillas locales no quedaron muy impresionados. Felipe "Blackie" Mercado, líder de los Savage Skulls, le dijo a sus subalternos: "La política es pura mierda".

Richie Perez era oriundo del South Bronx y se había criado en la Kelly Street, zona que controlaban los Skulls. Cuando volvió allí con sus subalternos como el ministro de Información de los Young Lords, podría decirse que no lo recibieron precisamente con los brazos abiertos: "Una noche, después del trabajo, cerramos la oficina, sacamos unas sillas y nos quedamos sentados en el frente del edificio, hablando. Nos tiraron tres bombas molotov del otro lado de la calle. Nos llegó el rumor que los responsables habían sido pandilleros".

Poco tiempo después, los policías del Fuerte Apache aumentaron sus operativos en el vecindario, y comenzaron a detener y palpar a la gente en la calle con el pretexto de frenar el avance de los Skulls. Una tarde, la gente vio que había varios policías golpeando a vecinos de la zona en la Longwood Avenue, incluido un miembro de los Savage Skulls. Un grupo de los Young Lords se unió entonces al resto de las personas indignadas del barrio para rodear a los oficiales de policía e increparlos. Mercado llevó a varios Skulls al lugar y, según dijo, cuando notaron que los vecinos y los Young Lords se limitaban a gritar, "nosotros empezamos el enfrentamiento en serio: tiramos una botella y la cosa se descontroló".

En ese momento, la gente se puso a destruir patrullas de policía y prenderlas fuego. Completamente rodeados, los oficiales se retiraron en busca de refuerzos. Al volver, los recibieron con piedrazos y bombas molotov arrojadas desde los techos de los edificios residenciales. De acuerdo con Perez, "les dijimos: '¡Váyanse! Esta es una zona liberada'".

Los enfrentamientos se prolongaron durante toda la semana, a lo largo de Longwood y hasta Prospect, y abarcaron todo el territorio que va de la 163rd a la 139th Street. A veces, las patrullas de policía recorrían lentamente el barrio para que todos pudieran ver que iban con las pistolas desenfundadas. Los Savage Skulls y los Young Lords habían encontrado a un enemigo en común.

"Después de combatir con la policía durante cuatro o cinco noches, un día estábamos con los Skulls", contó Perez, "y nos dijeron: '¿Saben? Ustedes no son tan malos después de todo. Nos habían dicho que eran unos comunistas de mierda, que habían venido para dañar a la comunidad'. Luego admitieron sin tapujos que algunos tipos que manejaban el programa local de subsidios contra la pobreza les habían pagado para tirarnos bombas. Y nos pareció gracioso. Les respondimos: 'Pero si es cierto, ¡somos comunistas!'".

El acercamiento entre los Savage Skulls y los Young Lords alcanzó su punto más alto a fines de 1970, cuando estos últimos emprendieron una campaña de atención médica. Primero, robaron un vehículo equipado con una máquina de rayos X y lo estacionaron en la Simpson Street y el Southern Boulevard para ofrecer servicios gratuitos a la comunidad. Después organizaron una toma completa del hospital. En ambos casos, los Savage Skulls y los Savage Nomads integraron la primera línea de defensa contra la policía.

De cualquier forma, el vínculo entre ambos bandos no duró. En 1971, los Young Lords volvieron a concentrarse en su objetivo de exportar su revolución

a Puerto Rico. Como ellos estaban en San Juan y las Panteras Negras habían desaparecido de las calles, las pandillas juveniles tuvieron que llenar el vacío que dejaron los revolucionarios.

EL OTRO LADO DE LOS AÑOS SESENTA

La historia de las pandillas del Bronx es el lado dub del período que abarca desde 1968 hasta 1973, la otra cara de la revolución, la excepción que se transformó en la regla.

En la 162nd Street y Westchester, en la zona de Hunt's Point en el South Bronx, Benjamin Melendez y sus amigos formaron los Ghetto Brothers. De hecho, engendraron otras pandillas, como los Roman Kings, los Savage Nomads y los Seven Immortals. Los Savage Skulls también le debían su nombre a Melendez. Cruzando el río Bronx, en el proyecto de viviendas Bronxdale Houses, una pequeña banda de matones llamada los Savage Seven fue creciendo y finalmente adoptó un nuevo nombre, los Black Spades. En 1968, todo estaba listo para que una nueva generación de pandilleros conquistara el Bronx. Lo que debieran haber sido cinco años de revolución terminaron siendo cinco años de violencia criminal.

Esta generación era muy diferente a la de los Wanderers, por ejemplo, esa pandilla trajeada de seda y adicta al doo-wop de fines de los cincuenta y principios de los sesenta. Tampoco era como la de aquellos jóvenes optimistas de mediados de los años sesenta, cuando se estrecharon las relaciones entre latinos y negros, la generación del bugalú/ boogaloo, que se pasaba las noches bailando con la música de James Brown, Joe Cuba y Pete Rodriguez. Y en su mayor parte tampoco compartía el idealismo ambicioso y de raíces universitarias de sus contemporáneos, los extremistas políticos. Apenas uno de cada cuatro jóvenes en el barrio tenía título secundario.

Las pandillas representaban la vanguardia de la decadencia. Eran toscos, sórdidos y sucios, y vestían ropa a la que le cortaban las mangas y le cosían parches con insignias nazis. No tenían motivo alguno para cantar armonías dulzonas. Habían nacido después del gran experimento de Moses, cuando los incendios ya habían comenzado. No bailaban en clubes mixtos. Esos locales ya habían cerrado. El barrio nuevamente estaba en pleno proceso de segregación, aislando a las comunidades negras, latinas y blancas. No sentían el fervor de ideologías lejanas. Idolatraban a los Hell's Angels.[4]

"¿Te diste cuenta de que el uno por ciento de la población no encaja con el resto ni se preocupa por hacerlo? Nosotros vivíamos a nuestra manera", dijo Mercado. Ese modo de vida se plasmaba en los colores que cada uno lucía en la campera. "Antes, en Inglaterra, todas las familias tenían su escudo de armas. Este es el nuestro. Este es nuestro escudo de armas familiar. No queremos tener nada que ver con toda la mierda de la sociedad. Esto es lo que somos. Si me respetas, te respeto. Así de simple."

Las pandillas le daban una estructura al caos. Para los hijos de inmigrantes con padres ausentes, para los huérfanos que estaban fuera del sistema, para las chicas que huían de un entorno abusivo y para miles más, las pandillas eran un refugio, una fuente de comodidad y protección. Canalizaban su energía y les ofrecían enemigos en común. Mataban el aburrimiento y llenaban de sentido las horas. Convertían los terrenos baldíos en patios de juegos. Les daban la sensación de pertenecer a una familia. "Nos gusta conducir y andar siempre juntos, así que hacemos las mismas cosas y somos felices viviendo como vivimos", explicó Tata, una de los Savage Skulls. "Es el único modo de subsistir en la calle, porque si cada uno va por su lado, nos hundimos."

Las pandillas se aprovechaban de los más débiles: los viejos, los adictos a las drogas, los dueños de los locales, los jóvenes que no pertenecían a ninguna banda, y otras pandillas. Pero con el tiempo algunos vecinos empezaron a considerarlas como la verdadera autoridad en las calles. Danny DeJesus, de los Savage Skulls, dijo: "Antes de ir a la comisaría, la gente acudía a nosotros para que resolviéramos sus problemas". Incluso Pete Hamill, columnista del *New York Post*, escribió: "Lo mejor que le ha sucedido a las calles de Nueva York en los últimos diez años es la reaparición de las pandillas de adolescentes. [...] Estos jóvenes están luchando por la vida y, si su coraje perdura, ayudarán a que esta ciudad sobreviva".

4. El Hell's Angels Motorcycle Club (literalmente, "Club de motocicletas de los Ángeles del Infierno") es una organización clandestina nacida en los Estados Unidos en la década del cincuenta, con sedes en gran parte del mundo, conocida por su actitud rebelde, su participación en hechos delictivos y su prominencia en la contracultura de los años sesenta. [N. del T.]

Hamill festejaba sobre todo la cruzada de las pandillas contra los yonquis y los traficantes de drogas. La reaparición de las bandas juveniles había coincidido con la súbita disponibilidad en el mercado negro de heroína venida del Sudeste Asiático. De acuerdo con DeJesus, "en un momento, la droga estaba tan difundida que la gente incluso se inyectaba en los techos, en los pasillos. ¿Y cuál era la consecuencia más común de la adicción a las drogas? Los robos. Así que nos deshacíamos de ellos, nos deshacíamos del problema que implica ser un adicto, como hurtar, robar, sacarle dinero a la propia madre. La policía no hacía nada. Nosotros nos encargábamos del trabajo sucio".

Las pandillas disparaban para advertirles a los yonquis y *dealers* que tenían veinticuatro horas para irse. Después la violencia fue en aumento. Cuando un yonqui apuñaló a uno de los Seven Immortals, la pandilla se vengó violando y asesinando a otro drogadicto. A principios de 1971, los Savage Skulls les declararon la guerra. "Nos desquitábamos con cualquier yonqui que veíamos", dijo Mercado. "Los eliminábamos."

Lo que sucedió después se conoció como la "Masacre de los yonquis". Ni bien empezaron abiertamente las hostilidades, los Ghetto Brothers, los Savage Nomads, los Roman Kings, los Brothers and Sisters y los Black Spades se sumaron a la ola de violencia. Desde la Prospect Avenue hasta la Simpson Street, las pandillas patrullaban las calles, los edificios y los pasajes en busca de drogadictos, con sed de sangre.

"Era una manera de ayudar a la comunidad, pero en realidad ni lo pensábamos. Era más bien un impulso del momento porque habían atacado a uno de nuestros hermanos", dijo Mercado. Es decir, las causas eran otras: el orgullo, la ley del más fuerte, los códigos internos y el deseo de llevar todo al límite.

LOS GHETTO BROTHERS

En tres años, las pandillas colonizaron el barrio. Sus emblemas y colores transformaron la derruida ciudad en una compleja trama de conflictos. "Si uno atravesaba un vecindario que no era el suyo, se convertía en un blanco. O tenía que sacarse la campera" explicó Carlos Suarez, el presidente de los Ghetto Brothers. "Si te atrapaban, te molían a golpes."

Las pandillas más grandes se fragmentaban en muchas otras, y cuando un vecindario se organizaba y creaba su propia pandilla, nacía otra en defensa propia. La policía y los medios de repente cayeron en la cuenta de que las pandillas se habían repartido el Bronx, desde Morris Heights hasta Soundview. Con el tiempo, estimaron que habría unas cien bandas distintas, con más de once mil miembros, el 70% de los cuales era puertorriqueño, y el resto, negro. Las pandillas, en cambio, creían que esas cifras eran demasiado bajas, y que los estimativos relacionados con la raza de los integrantes tenía menos que ver con la realidad que con la ideología de la policía.

La pandilla de los Ghetto Brothers era una de las más poderosas, con más de mil miembros en divisiones que llegaban hasta Nueva Jersey y Connecticut. Su líder era Suarez, un experto en artes marciales de veintiún años, atractivo, de pelo oscuro y ondulado y sonrisa enigmática. En las calles era conocido como "Karate Charlie", una persona peligrosa y agresiva; pero las mujeres y quienes no estaban involucrados en las pandillas lo consideraban un muchacho de gran curiosidad y cierto encanto tímido. Suarez se había unido a una pandilla llamada los Egyptians a los doce años; no obstante, se fue cuando todos los demás integrantes se hicieron adictos a la heroína. De ahí en adelante, fue uniéndose a varias otras bandas, hasta que se hizo amigo de Benjamin Melendez.

Melendez, el vicepresidente de los Ghetto Brothers, era el delgado y sagaz muchacho de diecinueve años que había fundado la pandilla; un diplomático adolescente devenido en revolucionario, un organizador y orador nato. "Yellow Benjy", como se lo apodaba entonces, solía dar discursos improvisados ante sus seguidores, muchas veces impregnados de imágenes bíblicas, pletóricas de sangre y fuego. Los demás lo llamaban, medio en broma, "el Predicador". A la hora de pelear era muy bueno, pero su verdadero amor era la música. De chicos, él y su hermano habían ganado un concurso de talentos cantando temas de los Beatles para Tito Puente. Ahora era el líder de la banda de rock latino de los Ghetto Brothers y siempre se convertía en el centro de atención de todas las fiestas del club. Cuando sacaban las guitarras, a Melendez le gustaba tocar un tema de los Beatles, "That Boy", una canción cuyas dulces y prolijas armonías escondían un aire amenazador. Los primeros versos decían: "That boy took my love away/ He'll regret it someday..." [Ese chico se llevó a mi amor/ va a lamentarlo algún día...].

Otras bandas se autodenominaban "familias", pero en un principio los Ghetto Brothers eran parientes de verdad. Benjy, Ulpiano, Victor y Robert Melendez

eran hermanos, y su familia formaba parte de los miles de refugiados del sur de Manhattan que habían sido desalojados por Robert Moses. En 1961, este comenzó un proyecto de "renovación urbanística" a fin de demoler los sectores más pobres de Greenwich Village, Little Italy, Soho y Chinatown, con el objetivo de hacer lugar para oficinas, rascacielos residenciales y la Lower Manhattan Expressway, una autopista de ocho carriles. A pesar de que un grupo de ciudadanos organizó una campaña que logró frenar la construcción de la autopista a fines de 1962, los Melendez se sumaron al éxodo de Moses hacia el Bronx.

La familia se instaló cerca de la Cross-Bronx Expressway y Benjy siguió los pasos de dos de sus amigos, Huey y Raymond, quienes se unieron a una pequeña pandilla de Tremont en la Marmion Avenue llamada los Cofon Cats. Cuando se cansó de ellos y su familia se mudó al sur del Crotona Park, Benjy formó un nuevo grupo con sus hermanos y amigos, incluidos Huey, Raymond y Karate Charlie. A Benjy se le ocurrió una gran cantidad de nombres, como los Savage Skulls, los Seven Immortals y los Savage Nomads, hasta que finalmente se eligieron llamarse los Ghetto Brothers.

Por otro lado, la abuela de Suarez echó a este de su casa a los dieciocho años, así que él se enlistó en los Marines y pasó su tiempo con la pandilla hasta que debió embarcarse hacia el campo de entrenamiento. Cuando se le concedió una licencia por Navidad en 1970, sin embargo, desertó y volvió al grupo; de ahí que tuviera varios alias: Charles Kariem Lei, Charles Rivera, Charles Magdaleno. A los periodistas les decía que su nombre de pila era Charlie y su apellido, Melendez.

Cuando Charlie regresó, Benjy consiguió que lo nombraran presidente. El aporte de Suarez fue inculcar disciplina a los miembros de la pandilla y prepararlos para el combate. Más tarde, diría: "Traté de enseñarles a pelear cuerpo a cuerpo, a tirar bombas molotov".

Los dos se convirtieron entonces en un dúo formidable. Según Suarez, "Benjy era el Yin y yo, el Yang. El policía bueno y el policía malo. Yo era el que los agarraba del cuello y los castigaba; Benjy era quien intervenía".

Por otro lado, Benjy ahora adhería al Partido Socialista Puertorriqueño y trataba de que el grupo gravitara más hacia la política. "Los muchachos empezaron a usar boinas negras y estrellas rojas", observó Suarez. "Todos se dejaron el pelo larguísimo. Parecían más militantes."

En algunos aspectos, los Ghetto Brothers comenzaban a asemejarse a una versión lumpen adolescente del Partido de los Young Lords. Por ejemplo, criticaban la calidad de la atención médica del Lincoln Hospital (lugar al que llamaban "la carnicería"), cuestionaban el hecho de que los jóvenes no tuvieran a su alcance ni empleos ni recreación alguna, y denunciaban la violencia policial. Obligaron a los dueños de los edificios residenciales de los barrios más pobres a que los dejaran entrar para limpiar las instalaciones e implementaron un programa de desayunos gratuitos y donación de ropa. También ofrecían su protección a varios nacionalistas puertorriqueños prominentes. Se autodenominaban "el ejército del pueblo". A principios de 1971, a Melendez se le ocurrió otro nombre para describir sus nuevas actividades: la Unidad de Defensa del South Bronx. Hasta le propuso a Charlie: "Dejemos de lado la pandilla y formemos una organización a favor de la paz".

Al mismo tiempo, Cornell Benjamin, un ex yonqui carismático de veinticinco años, mitad puertorriqueño y mitad afroamericano, se había sumado al grupo. Benjamin, mejor conocido como "Black Benjie", se convirtió en el tercer líder de los Ghetto Brothers. La mayoría de las pandillas tenía "caudillos de guerra", cuyas funciones principales eran suministrar arsenal, entrenar a los demás integrantes, enseñarles técnicas militares y de pelea, y negociar la hora y el lugar de los enfrentamientos. Pero por recomendación de Melendez, Black Benjie se convirtió en su consejero de paz.

Si había una pandilla capaz de llevar la paz al Bronx, eran los Ghetto Brothers.

LOS DOCENTES

Después de tres años durante los cuales las pandillas no dejaron de multiplicarse, la Dwiyer Junior High se había convertido en el punto central de las bandas juveniles del Bronx. Ubicada en la Stebbins Avenue, cerca de la 165th Street, esta escuela se encontraba en la intersección de varios territorios, y por sus pasillos circulaban incontables pandilleros rivales. En marzo, un alumno de la escuela acosó a una integrante de los Savage Nomads, quien llamó a Suarez y al presidente de la banda, Ben Buxton, para que la defendieran. El hecho se convirtió en todo un espectáculo. Cientos de chicos se congregaron para ver cómo golpeaban al responsable y después siguieron la marcha triunfal de la pandilla por el patio del colegio.

A una distancia prudente, el profesor Manny Dominguez observaba anonadado. Estaba seguro de que los líderes de la pandilla eran los jóvenes más prometedores de la zona. Pensaban por sí mismos, a diferencia del resto de los estudiantes: eran rebeldes anticonformistas, rápidos de reflejos, raperos dotados de ingenio y elocuencia, forajidos a quienes el futuro les pertenecía. Con el permiso del director del colegio, Morton Weinberger, Dominguez se empezó a reunir con las pandillas.

Mientras tanto, su esposa, Rita Fecher, había ido por su cuenta al club de los Ghetto Brothers para exigir que dejaran en paz a sus alumnos. No obstante, durante la charla, Fecher comenzó a interesarse en sus vidas. De hecho, al darse cuenta de que nadie contaría sus historias, consiguió una cámara Super-8 y decidió filmar una serie de entrevistas con estos líderes adolescentes, que más tarde reuniría en *Flyin' Cut Sleeves*, el legendario documental sobre las pandillas del Bronx de Fecher y Henry Chalfant.

En sus grabaciones, Fecher logró capturar la vitalidad y el aspecto trágico de estos grupos emergentes de jóvenes. Allí podía verse a Melendez y a la banda de rock de los Ghetto Brothers, cantando a los gritos el épico tema de Grand Funk Railroad sobre la paranoia y la enfermedad, "I'm Your Captain" ("Everybody listen to me and return me my ship,/ I'm your captain, I'm your captain/ Though I'm feeling mighty sick");[5] a Blackie Mercado, aún adolescente, con un sombrero de paja y una sonrisa relajada y cautivante, hablando sobre la posibilidad de unir a los negros y puertorriqueños con el objetivo de atacar a una pandilla rival ("Querían convertirlo en un problema racial, así que lo convertimos en un problema no racial"); a Ben Buxton en la calle, jactándose de los asesinatos que había cometido, y luego a puertas cerradas, analizando concienzudamente los detalles legales de su próxima sentencia por portación ilegal de armas (su veredicto: no saldría por un largo tiempo); y lo más significativo, a un grupo de jóvenes puertorriqueñas furiosas que increpaban a Buxton y Mercado. Una de ellas les preguntaba: "¿Les gustaría que alguien viniera y se llevara la vida de sus hijos, de sus esposas, o tal vez incluso las suyas?".

5. "Escúchenme todos y devuélvanme mi nave,/ soy su capitán, soy su capitán/ aunque ahora me sienta muy enfermo."

Juntos, Dominguez y Fecher comenzaron a orientar a los Ghetto Brothers, los Savage Skulls y los Savage Nomads. En su departamento de West Village, la pareja organizaba los que Fecher llamaba "salones": reuniones en las que debatían las crisis adolescentes, la independencia de Puerto Rico, el sistema penal y diversas problemáticas internacionales. Los dos docentes se convirtieron en defensores de los miembros de las pandillas, sobre todo de Melendez y Suarez de los Ghetto Brothers, en quienes detectaron una sabiduría fuera de lo común y deseos de progresar más allá de la vida en las calles.

Melendez en particular estaba listo para un cambio. "Ya no se puede caminar en paz por el barrio hoy en día", afirmó. "Uno nunca sabe con qué se va a encontrar a la vuelta de la esquina: si un drogadicto se te va a tirar encima o si va a aparecer alguien de otra banda para exigirte que le des tu dinero y después matarte ahí mismo."

Dominguez y Fecher le consiguieron una sede propia a los Ghetto Brothers, un local a la calle en la 163rd Street y la Stebbins Avenue, completamente financiado por la Youth Services Agency de la ciudad. Por otro lado, a través de varios contactos de la New York University, también les suministraron instrumentos musicales. Los medios, atraídos por las actividades de los docentes, acudieron al Bronx para informar sobre las pandillas.

Los fotogénicos y elocuentes Ghetto Brothers estaban listos. Los camarógrafos los retrataron en un momento de descanso en una fiesta del vecindario, un viernes. Parecían niños traviesos más que delincuentes temibles. Black Benjie, Yellow Benjy y Charlie fueron entrevistados en varios programas televisivos: sus facciones, a la vez curtidas y vulnerables, representaban a toda una generación revolucionaria olvidada. Los productores de documentales acudieron en manada a la nueva sede de los Ghetto Brothers para filmar cómo estos se transformaban en una "organización". Mientras tanto, los miembros de la pandilla prodigaban frases furibundas y memorables, y tocaban su música funk.

La invisibilidad de los jóvenes del Bronx era cosa del pasado. En efecto, los Ghetto Brothers ahora encarnaban el arquetipo romántico de la juventud conflictiva e incomprendida que trataba de hacer lo correcto. Por eso, cuando los jóvenes del Bronx se vieron reflejados en esa imagen, la paz se presentó como una alternativa real, viable.

GUERRA EN EL BRONX

En 1971, las pandillas del Bronx estaban avanzando rápidamente en dos direcciones opuestas: hacia la paz y hacia la guerra.

A medida que la temperatura aumentaba, la violencia en el barrio crecía en intensidad. De hecho, si bien los Ghetto Brothers hacían públicos sus intentos de llevar a cabo una revolución, no pudieron evitar verse involucrados en los crecientes conflictos de la zona. En mayo, alguien disparó contra tres de sus integrantes en la sede de la pandilla; uno de ellos quedó paralítico. Además, apuñalaron a Victor Melendez, hermano de Benjy, corazón musical de su banda y presidente de los Savage Nomads. Tanto los Ghetto Brothers como los Nomads dedujeron que los Mongols eran los responsables de los ataques. Durante varias semanas, Suarez y Buxton propinaron palizas a cualquier miembro de ese grupo que tuviera la mala suerte de cruzarse con ellos. Al mismo tiempo, empezaron a surgir rivalidades con los Javelins, los Dirty Dozens y los Turbans.

En noviembre, las guerras entre pandillas parecían haber recrudecido como nunca en el barrio, otra vez segregado en territorios. "Era una catástrofe detrás de la otra. Si no se peleaban los negros contra los latinos, se peleaban los negros contra los blancos", afirmó Suarez. "Era odio, odio y más odio." Los Black Spades y una alianza entre dos bandas blancas, los Golden Guineas y los War Pigs, llamada Ministers Bronx, se declararon la guerra en la escuela Stevenson High. Los Black Spades y los Savage Skulls –respectivamente, la pandilla negra y la pandilla puertorriqueña más grandes del barrio–, se enfrentaron de improviso en un cine del South Bronx. Según algunos informes, se veía cada vez más artillería pesada en las calles: pistolas, metralletas, e incluso bombas y granadas.

Los trabajadores sociales hicieron lo posible para que se acordara un tratado de paz. Colaborando con las pandillas de East Tremont, un mediador de la Youth Services Agency, Eduardo Vincenty, logró que docenas de pandillas se comprometieran a pactar una tregua, incluidos los Javelins, los Peacemakers, los Reapers, los Young Sinners y los Black Spades.

Por su parte, Suarez y Melendez habían asistido a una serie de reuniones con los líderes de otros grupos. "Ya estaba cansado de que me llamaran en medio de la noche y de tener que cargar pistolas o correr a gente por la calle con una espada samurái para cortarle la cabeza, sin saber si alguna vez volvería a pasar vivo por ahí", explicó Suarez. Por esa razón decidieron organizar

encuentros informales los viernes en uno de sus departamentos, a los que a veces invitaban también a los líderes de las pandillas con las que estaban en guerra. Según Suarez, llevaban mujeres, música, marihuana. Después apagaban la música y se ponían a hablar.

En noviembre, cuando los conflictos en el barrio llegaron a su punto álgido, se programó una cumbre de emergencia en la Bethesda Fountain, en el Central Park, entre los líderes de los Skulls, los Nomads, los Roman Kings, los Bachelors y los Black Spades. José Torres, columnista del *New York Post*, encomió los esfuerzos de la pandilla: "Los Ghettos Brothers están avanzando en la dirección correcta. No creen en el derramamiento de sangre ni piensan que la violencia pueda reemplazar a la persuasión". Pero ni el tratado de Vincenty ni la cumbre del Central Park tuvieron éxito. El ambiente en las calles seguía tenso.

Fue entonces que, el 2 de diciembre, a la sede de los Ghetto Brothers llegó la noticia de que tres pandillas –los Mongols, los Seven Immortals y los Black Spades– habían ingresado en su territorio y estaban atacando a los jóvenes del vecindario. Melendez envió a Cornell Benjamin para que oficiara de mediador. Con varios otros miembros siguiéndole los pasos, Black Benjie se dirigió al Horseshoe Park en la 165th Street y la Rogers Avenue, donde se encontraban las otras tres pandillas.

Antes, ese mismo día, los Immortals y los Spades habían golpeado a varios integrantes de los Roman Kings en las canchas de hándbol de la escuela John Dwyer Junior High; uno de ellos terminó hospitalizado. Corría el rumor de que ahora los Mongols, los Seven Immortals y los Black Spades avanzaban por el Southern Boulevard para enfrentarse con los Savage Skulls. Mientras Black Benjie descendía las largas escaleras del Horseshoe Park, seguían llegando docenas de pandilleros nerviosos y listos para cualquier cosa.

"Escuchen, hermanos", les dijo Black Benjie al ingresar al parque, con las manos en alto, mostrando que no tenía armas, "estamos aquí para hablar de paz". Los Spades, los Mongols y los Seven Immortals rodearon a Benjie y al resto de los Ghetto Brothers. "Paz, una mierda", dijo uno de los Immortals, esgrimiendo un caño de metal. Otro sacó un machete. Desesperado, uno de los Ghetto Brothers se sacó el cinturón de cuero y comenzó a revolearlo. Este no iba a ser un día pacífico.

"¡Huyan, hermanos, huyan!", gritó Black Benjie, y la mayoría de sus compañeros se dispersaron. En ese momento, el caño impactó contra su cabeza y

cayó al piso. El resto de los pandilleros se abalanzó sobre él, pisándolo, cortándolo y golpeándolo hasta matarlo.

Horas después, su cuerpo yacía en el Lincoln Hospital, mientras las patrullas de policía circulaban en silencio alrededor de la Dwiyer Junior High y los periodistas se congregaban en la sede de los Ghetto Brothers. "¿Qué van a hacer ahora?", les preguntaban, sedientos de sangre. "¿Van a contraatacar?"

El *Daily News* titularía así la noticia: MEDIADOR DE PAZ MUERE EN CONFRONTACIÓN. GUERRA JUVENIL EN EL BRONX. El director de la Dwyer Junior High declaró a la prensa: "Era algo que tarde o temprano iba a suceder".

CRISIS

El asesinato de Black Benjie amenazaba con desestabilizar el barrio. El futuro estaba en manos de los Ghetto Brothers. De ellos dependía llevar al Bronx a una guerra más sangrienta de lo que uno pudiera haber imaginado o instaurar una paz nunca antes vista en la zona.

Suarez no pudo ocultar su asombro ante la debilidad de Black Benjie. "Simplemente fue incapaz de hacer lo que yo hacía: entrar al fuego sin quemarme", observó. "Él entró y el fuego lo consumió en un segundo." Suarez llamó a los líderes de todas las divisiones, algunas de las cuales llegaban hasta Queens y Nueva Jersey. "Íbamos a encontrar a los presidentes y a destruirlos a todos", explicó.

La tarde del 2 de diciembre, cuando se difundió la noticia por el barrio, muchas pandillas se presentaron en la sede de los Ghetto Brothers, en un intento de escapar de su furia. Los Turbans –veteranos de Vietnam que usaban camperas retro de satén y boinas coronadas con un pompón amarillo, parecido al de las combativas pandillas de principios de los sesenta– acudieron para dejar atrás sus rencores y ofrecer su ayuda. Bam Bam, el presidente de los Black Spades, fue personalmente para declarar que ellos no habían participado del asesinato y que pelearían a su lado en la guerra que se avecinaba.

Aun así, Melendez sostenía con firmeza que los Ghetto Brothers necesitaban mantener la paz. Luego señalaría: "Dos o tres de nuestros miembros incluso me dijeron: 'Digas lo que digas, si no declaras la guerra vamos a salir a buscarlos igual'. Yo les respondí: 'Escuchen, hermanos. No van a ir. Black Benjie murió tratando de lograr la paz, y si ustedes declaran la guerra, su misión habrá sido en vano'".

Melendez partió hacia el hospital. Aun así, Suarez se preparaba para la guerra. Los Ghetto Brothers comenzaron a acumular pistolas, cuchillos, machetes, arcos y flechas y bombas molotov en su sede. Después salieron a buscar a los Seven Immortals y los Mongols. "Yo me disponía a lastimar al que había lastimado a uno de los nuestros", dijo Suarez.

Al anochecer, la policía del Bronx ya había movilizado sus equipos especiales en un operativo para controlar la situación y estaba en estado de alerta máxima. Antes habían arrestado a un miembro adolescente de los Black Spades, supuestamente vinculado al asesinato. Sin embargo, los Ghetto Brothers se enteraron por rumores de que el verdadero asesino era alguien llamado Julio, uno de los líderes de los Seven Immortals. Lo conocían bien. Había pertenecido a su propia pandilla.

Suarez y los demás volvieron a la sede con las manos vacías. Pero allí se encontraron con Melendez y una multitud de miembros de los Ghetto Brothers y los Roman Kings. Julio y cuatro más, todos de los Seven Immortals y los Mongols, tenían las piernas atadas y las manos amarradas detrás de la espalda.

Melendez vio cómo Sanchez tomaba una pistola calibre 45, la apoyaba contra la cabeza de Julio y después se la metía en la boca.

"Voy a volarte la cabeza", le dijo. Melendez dio un paso al frente y puso un dedo entre el martillo del percutor y la bala.

Suarez y Melendez se pusieron a discutir. "¿Vas a salvar a este hijo de puta, a este imbécil que mató a uno de nosotros?"

"Todos somos 'uno de nosotros'."

Finalmente, Suarez se dio vuelta y le pegó una patada a Julio. El resto de los presentes se abalanzó sobre los Immortals y los Mongols y los molieron a golpes. En ese momento, Suarez puso fin al asunto, levantó a los acusados y los sacó de un empujón a la fría oscuridad de la calle.

Más tarde, esa misma noche, Suarez y Melendez fueron al departamento de Black Benjie para consolar a su madre, Gwendolyn Benjamin. "Todo el mundo lo quería. Era un verdadero hombre", le dijo Suarez. "Si no hacemos algo, la situación va a explotar."

Ella fue tajante: "Nada de venganzas. Benjie vivía para la paz".

Suarez recordaría años después: "Benjy Melendez y yo nos quedamos sentados hablando toda la noche. Me dijo que la guerra era una locura. 'Siguen siendo nuestros hermanos y hermanas. Tenemos que enseñarles dando el ejemplo'. Y yo le contesté: 'No creo que pueda hacer eso, hermano'. Entonces me explicó: 'Charlie, la única manera de ganarles es mostrándoles lo que hay que hacer'. Teníamos que ganarles dando el ejemplo, sin contraatacar, anunciando un tratado de paz. Entre todas las pandillas".

A la mañana siguiente, los periodistas se reunieron en la sede de los Ghetto Brothers. Melendez fue elegido para oficiar de portavoz. "Todas las pandillas esperan que pronuncie una sola palabra, 'Disparen'. Pero no lo haré, porque eso no nos devolvería a Benjie", afirmó. "Veo que están decepcionados porque no era lo que esperaban oír, ¿verdad? Querían otra historia sobre los salvajes del South Bronx. Pero no les voy a dar el gusto."

Según Suarez, muchos de los miembros de la pandilla salieron furiosos. "Dijeron que éramos unos cobardes", observó. Sea como fuera, luego del emotivo entierro de Black Benjie, los Ghetto Brothers convocaron un encuentro para llegar a una tregua el 8 de diciembre a la noche, en el Bronx Boys Club, un santuario en el corazón del campo de batalla del Fuerte Apache.

PAZ, HERMANO, PAZ

Y así fue cómo se reunieron las pandillas negras y latinas del Bronx. Las familias más pequeñas: los Liberated Panthers, los King Cobras, los Majestic Warlocks, los Ghetto Warriors, los Flying Dutchmen. Las más ambiciosas: los Young Sinners, los Young Cobras, los Young Saints, los Young Saigons, los Roman Kings. Las ya establecidas: los Turbans, los Brothers and Sisters, los Latin Aces, los Peacemakers, los Dirty Dozens, los Mongols. Y, por último, las más importantes: los Javelins, los Bachelors, los Savage Nomads, los Savage Skulls, los Black Spades y los Seven Immortals.

Este encuentro sin precedentes podía explotar en cualquier momento debido a la gran cantidad de ofensas y deudas de sangre acumuladas entre los participantes. La policía ubicó francotiradores en los techos de edificios cercanos. Los camarógrafos, fotógrafos y periodistas de televisión entraron en fila al gimnasio.

Los presidentes, vicepresidentes y caudillos, incluido un joven miembro de los Black Spades llamado Afrika Bambaataa, tomaron asiento en las sillas plegables ordenadas en círculo en el centro del gimnasio. Los trabajadores sociales, profesores de escuela y otros integrantes de las pandillas se ubicaron en las gradas. Las pandillas de chicas quedaron encerradas afuera, a merced del frío inclemente de invierno.

En el recinto, la tensión era palpable. Charlie Suarez, que tenía puesta una boina negra con una estrella roja, un chaleco negro y jeans en lugar del atuendo de los Ghetto Brothers, comenzó la reunión con una orden: "Me gustaría que la policía se fuera. De lo contrario, no tenemos nada para decir". Un agente encubierto abandonó entonces el gimnasio, lo que motivó grandes aplausos y que el público se distendiera un poco.

Suarez les recordó a los líderes de las pandillas que estaban allí reunidos porque Black Benjie había muerto en nombre de la paz, y luego cedió la palabra al resto de los presentes. El primero en ponerse de pie fue Marvin "Hollywood" Harper, un veterano de Vietnam negro y esbelto, miembro de los Savage Skulls. Hollywood, vestido de boina, remera del ejército y campera con los colores de su facción, dijo: "Cuando me enteré de la muerte de Benjie, le expliqué al hermano Charlie, de los Ghetto Brothers, que yo tomaría una vida para saldar la suya. Charlie me dijo que no, así que no lo haré. Si los Ghetto Brothers quieren la paz, entonces habrá paz".

Luego apuntó hacia los Seven Immortals, los Mongols y los Black Spades, a quienes acusó de haber atacado a otros Skulls y de robarles las camperas con los colores de la pandilla. Los señaló y los responsabilizó por la muerte de Black Benjie. Uno de ellos sonrió y dijo: "Yo no estaba, tuve que ir a un tribunal".

Bam Bam, el líder de los Black Spades, acusó a los Skulls de invadir su territorio con escopetas. La reunión se estaba descontrolando. Los miembros de las pandillas se pusieron de pie en la tribuna, como si estuvieran listos para pelear. Pero Suarez los calló a todos con una sola palabra: "Paz".

Hollywood volvió a hablar y se dirigió a los Black Spades, haciendo gestos irritados con su cigarrillo: "Lo único que hicimos fue pedirles que nos devolvieran las camperas con nuestros colores, y se negaron. Nosotros no les sacamos nada a ustedes. No les sacamos nada a los Turbans ni a los Ghetto Brothers. No les sacamos nada a ninguna otra banda. Cuando tenemos un problema, lo resolvemos entre nosotros, porque, bueno, tenemos que *vivir* en este distrito".

En ese momento, el tono de la reunión cambió. "Los blancos no vienen aquí a vivir en las casas destruidas, hermano", prosiguió Hollywood, subrayando sus palabras con gestos rápidos y violentos. Usaba la voz como un arma. "Los blancos no vienen aquí, hermanos, ni tienen que soportar toda, toda esta mierda, como morirse de frío por no tener calefacción en invierno. ¿Entienden? Nosotros sí, así que estamos obligados a convertirlo en un lugar mejor para vivir."

El público, incluso los Black Spades, se puso de pie con entusiasmo, manifestando su apoyo. "Si no logramos un acuerdo de paz ahora, los blancos van a venir y nos van a pasar por encima", gritó. Las pandillas rugieron afirmativamente, mostrando carteles de paz o levantando sus puños para realizar el saludo tradicional del Black Power.

Bam Bam habló sobre cómo se debía lidiar con yonquis y policías, y de ahí la conversación derivó a la manera de ejercer presión sobre los políticos y de cambiar el Bronx. Fue entonces que Benjy Melendez dio un paso al frente y miró al asesino de Black Benjie a los ojos. "Mataste a uno de nuestros hermanos", dijo. "No quieres que nos transformemos de nuevo en una pandilla, ¿no es así? Porque te conozco. Estabas en la reunión. Me suplicaste: 'Benjy, quiero de acá salir con vida'."

Melendez concluyó su discurso con estas palabras: "Lo que sucede es que ya no somos una pandilla: somos una organización. Queremos ayudar a que los negros y los puertorriqueños vivan en un lugar mejor".

Suarez y Vicenty dividieron a las pandillas en grupos más pequeños para debatir los detalles del tratado de paz. La versión final decía:

Hermanos y hermanas:

Tenemos conciencia de que todos somos hermanos, que vivimos en los mismos barrios y afrontamos las mismas dificultades. También somos conscientes de que las peleas entre nosotros no son la solución a nuestros problemas. Si queremos construir una comunidad mejor para nuestras familias y nosotros mismos, debemos trabajar juntos. Quienes firmamos este acuerdo nos comprometemos a mantener la paz y la unidad para todos, y de aquí en adelante nos denominaremos "la Familia".

Las condiciones de paz son las siguientes:

1. Todas las pandillas deberán respetarse mutuamente, y respetar tanto a los otros grupos como a cada uno de sus miembros individuales y sus mujeres. Cada grupo afiliado a la Familia podrá vestir los colores de su pandilla en los territorios de los demás grupos sin que se lo moleste. Igualmente, deberá recordar en qué territorio está y respetarlo como si fuera el suyo.
2. Si un grupo tiene un conflicto con otro, los respectivos presidentes deberán reunirse para hablar y resolver el problema.

Si uno de los miembros de un grupo tiene un conflicto con uno de los miembros de otro grupo, ambos deberán reunirse para hablar y llegar a una solución pacífica. De fracasar esta medida, la disputa se determinará mediante una pelea entre ambos individuos, después de lo cual se cerrará la cuestión definitivamente.

Si se corre el rumor de que los miembros de dos o más grupos están atacándose mutuamente, los respectivos líderes deberán reunirse para hablar y resolver el problema.

3. Aquellos grupos que no suscriban al presente tratado de paz deberán reunirse con los presidentes de la Familia, quienes les explicarán las condiciones de dicho tratado. Se dará entonces al grupo la oportunidad de:
   a. unirse,
   b. disgregarse por voluntad propia,
   b. ser disgregado a la fuerza.
4. Los presidentes de la Familia se reunirán de tanto en tanto para debatir las inquietudes de los grupos.

Esta es la paz que nos comprometemos a mantener.

QUE HAYA PAZ ENTRE TODAS LAS PANDILLAS Y UNA PODEROSA UNIDAD.

Al final, Suarez y el director del Boys Club, un joven sacerdote llamado Mario Barbell, indicaron a los presidentes que se acercaran al centro del recinto para juntar sus manos en un gesto de compañerismo grupal. Y mientras los fotógrafos y camarógrafos se disputaban los mejores lugares para captar la escena, los presidentes gritaron "¡Paz!" y se retiraron del gimnasio.

Los trabajadores sociales quedaron encantados: les parecía que el hecho representaba un triunfo innegable para ellos. Ted Gross, el incompetente y corrupto director de la Youth Services Agency, a las órdenes del alcalde Lindsay, se presentó vestido con un exuberante traje de brocado rojo y blanco, admitió ante las cámaras que la reunión le había parecido "algo escalofriante" y luego se atribuyó todo el mérito del tratado. Los medios estaban enloquecidos; los artículos que le dedicaron al evento desbordaban de entusiasmo.

En algunos aspectos, la reunión fue un gran paso. Los Ghetto Brothers habían demostrado que existía otro tipo de justicia en las calles que podía implementarse si se respetaban los códigos de las pandillas. Nadie delató a los verdaderos asesinos de Black Benjie ante la policía. En lugar de derramar sangre para saldar su muerte, las pandillas habían llegado a un acuerdo.

Aun así, la reunión también había dejado mucho que desear. Si bien una gran cantidad de pandilleras había participado junto a los hombres en los hechos de violencia que desembocaron en el tratado, ni siquiera tuvieron a nadie que las representara en el recinto, mientras que a los medios y trabajadores sociales se les permitió sentarse en la tribuna. En última instancia, el encuentro básicamente fue como un juicio público, con los Seven Immortals, sobre todo, en el banquillo de los acusados. Sin embargo, no se había cumplido con el objetivo principal: convencer a las pandillas callejeras de que mantuvieran una tregua que abarcara el barrio entero.

Hasta el día de hoy, Blackie Mercado sigue burlándose de la reunión. "Fuimos porque había que ir y representar a nuestro grupo. Ni bien salimos del gimnasio, volvimos a lo mismo que antes, a las peleas de los Skulls contra los Galaxies y contra todos esos otros hijos de puta. ¿Cómo íbamos a cumplir con tantas estupideces al volver a la la calle?"

Muchos de los líderes de las demás pandillas salieron del encuentro con la sensación de que se había tratado de una suerte de simulacro a gran escala. Ese mismo fin de semana, los Ghetto Brothers volvieron a reunir a los presidentes en su sede, lejos de los medios y los trabajadores sociales. Allí, Melendez les dijo que las dos horas que había durado la reunión en el gimnasio del Boys Club habían sido "apenas un espectáculo. Algo para que los medios dijeran '¡Ah, miren! La ciudad logró que las pandillas convivieran en paz'. Pero la gente salió molesta, enojada, porque no se trató de un gesto auténtico. Ahora, hablemos de verdad, porque muchos de nosotros seguimos sintiendo en el fondo una furia enorme".

En los confines de la sede, los presidentes describieron cómo muchos de sus miembros aún guardaban un gran rencor por la muerte de Black Benjie, y afirmaron que estaban haciendo lo posible para que nadie intentara hacer justicia por mano propia. Julio, de los Seven Immortals, admitió que sabía que su pandilla se había convertido en un blanco fácil y terminó pidiendo disculpas con lágrimas en los ojos. Melendez volvió a intervenir, señalando a Julio: "Atacarlos no nos va a devolver a Black Benjie", sostuvo. "Es algo que no tendría que haber pasado nunca, pero pasó. Que jamás, jamás vuelva a suceder."

Esa noche se selló la tregua.

LA LARGA DESINTEGRACIÓN

Pero la paz no podía durar, y muy pronto llegaron los primeros indicios de que habría problemas. Apenas unos días después de la reunión en el Boys Club, el equipo antipandillas del departamento de policía de Nueva York comenzó discretamente con sus actividades. Uno de los oficiales describió su objetivo sin mucha sutileza: "Nosotros hablamos con ellos y les decimos 'Tenemos treinta mil policías, somos la pandilla más grande de la ciudad. Van a perder'".

Primero intentaron infiltrarse en las pandillas, pero cuando los agentes encubiertos se resistieron a pasar por los ritos de iniciación, la policía probó suerte con otra estrategia. "La policía armó una banda integrada por ex marines, los Purple Mothers", dijo Afrika Bambaataa. "Era como una pandilla falsa, secreta, que circulaba por las calles atacando y asesinando a la gente. Se corría el rumor de que si alguien se los encontraba, definitivamente iban a terminar mal, y que si ellos te encontraban, el que iba a terminar mal eras tú."

Por medio de interrogatorios y redadas, el equipo recopiló tres mil dossiers sobre las pandillas y sus miembros en poco más de un año. Según Mercado, la policía no paraba de acosarlos. "Si veían que caminábamos en grupos de a tres, nos detenían por 'asociación ilícita'." Al poco tiempo, la policía había recabado suficiente evidencia como para arrestar a muchos de los líderes pandilleros. A principios de 1972, Mercado estaba en la cárcel, al igual Ben Buxton, presidente de los Savage Nomads, y Manny Araujo, presidente de los Turbans. "El más grande enemigo del Bronx en este momento", sentenció uno de los

pandilleros en un programa local de televisión, "es la policía". Cada vez que asumía un nuevo líder, la tregua se debilitaba un poco más.

Un caso típico fue el de las dos personas que habían organizado la reunión en el Bronx Boys Club, Eduardo Vincenty y Charlie Suarez. A Vincenty le dispararon en la cara cuando intentaba parar una pelea; mientras se recuperaba, la Youth Services Agency eliminó su puesto de trabajo y desmanteló el equipo de diez personas que se encargaba de paliar crisis juveniles y mediar entre las pandillas. Todas las propuestas que las bandas enviaban para generar empleos, servicios y programas de recreación eran descartadas de antemano.

Apenas dos días después de la segunda reunión para pactar la tregua, el FBI, alertado por la publicidad que había recibido el asesinato de Black Benjie, arrestó a Charlie Suarez por deserción. Los marines lo trasladaron lo antes posible fuera del calabozo de la Marina en Brooklyn en el que estaba detenido, ya que temían que los Ghetto Brothers estuvieran planeando un ataque masivo contra el edificio. Luego de que el congresista Herman Badillo intercediera y consiguiera que los Marines le dieran de baja por deserción y lo liberaran, Suarez se fue distanciando de los Ghetto Brothers y por último partió hacia Filadelfia con una grave adicción a la heroína a cuestas.

La falta de recursos provocó que el fervor de los Ghetto Brothers se extinguiera. En una ola de ajustes, la Youth Services Agency cerró la sede del grupo. Algunos de sus integrantes se alejaron del barrio, otros ingresaron a las Fuerzas Armadas, o formaron una familia y consiguieron un empleo, o terminaron en la droga o en la cárcel. Melendez, por su parte, empezó a trabajar brindando apoyo a los jóvenes de la zona en la organización comunitaria United Bronx Parents y renunció a su cargo jerárquico en los Ghetto Brothers. A Manny Dominguez lo despidieron de la Dwyer Junior High por defender a las pandillas.

En las calles, el encandilamiento con los jóvenes pandilleros había llegado a su fin. En una zona de la Kelly Street denominada "Banana Kelly" por su forma curva, cerca de donde los Savage Skulls, los Young Lords y los vecinos del barrio habían luchado antes contra la policía hombro a hombro, surgieron grupos de justicieros que ahuyentaban a las pandillas a golpes con tacos y bolas de pool, cadenas y cuchillos.

Las bandas más grandes, como los Black Spades y los Savage Skulls, comenzaron a fragmentarse. Algunos Spades se dedicaron a inscribir gente en el padrón electoral, mientras que otros continuaron la larga guerra contra las pandillas blancas del North Bronx o trataron de ingresar al mercado del tráfico de drogas. Varios miembros de los Skulls fundaron clubs de motociclismo o empezaron a exigir dinero a cambio de protección.

Para el joven Afrika Bambaataa, convertido en líder de los Black Spades, las reuniones de paz tuvieron un impacto enorme. Había colaborado con Bam Bam para limpiar el barrio de traficantes de drogas, y ahora él y otros miembros de los Spades participaban en diversos programas comunitarios de atención médica. Bam Bam estaba ahora combatiendo en Vietnam y Bambaataa gravitó hacia las fiestas de música disco organizadas por ex integrantes de su pandilla.

Al otro lado de la ciudad, alguien finalmente realizó una película sobre los Savage Nomads y los Savage Skulls, el documental *80 Blocks from Tiffany's*. No obstante, en las grabaciones, los protagonistas del relato parecían haber perdido toda su vitalidad. Hollywood, por ejemplo, cuya fervorosa intervención había sido el alma del encuentro en el Boys Club, todavía vestía ropa con las mangas cortadas, pero su energía desbordante había desaparecido. Blackie trataba de criar dos hijos con su esposa y de sobrevivir a sus frecuentes sentencias en prisión y la nostalgia que a menudo lo invadía. "En los viejos tiempos la pasábamos bien", comentó dubitativo, "solo vivíamos para el presente". La juvenil seguridad de sí que había mostrado en las grabaciones de Rita Fecher fue reemplazada por una combinación de adultez y perplejidad. La única cuota de optimismo del documental podía encontrarse en las escenas filmadas durante una fiesta barrial, donde un DJ pasaba temas de Chic en un tocadiscos Technics, mientras una hermosa adolescente llamada India cantaba "Yes, yes, y'all! Freak, freak y'all!" [¡Sí, sí, todos! ¡Descontrólense, descontrólense todos!].

Si los Skulls y los Nomads se habían desintegrado, algunos de los Ghetto Brothers seguían aspirando a combatir en la guerra del barrio. Incluso empezaron a amenazar de muerte a la esposa e hija de Benjy Melendez, quien finalmente decidió renunciar a la pandilla a la que había dedicado su vida, reunir a su familia y desaparecer del lugar. En el Bronx circula la leyenda de que Benjy murió en la cárcel y Suarez, de sobredosis, como verdaderos Ghetto Brothers. Lo único que quedaba ahora eran las paredes pintadas con grafitis con las insignias de punta de flecha de la pandilla y sus miembros. Eso, y la música de su banda de funk latino.

VAMOS A LLEVARLOS A LO MÁS ALTO

El tratado de paz había marcado un cambio importantísimo. El Bronx se estaba transformando. La energía adolescente pasó de la implosión nihilista a la explosión creativa. Como era de esperarse, los Ghetto Brothers también se encontraban a la vanguardia de este movimiento.

Ismael Maisonave los contactó luego de hacerse famosos en el barrio. Era el dueño de un pequeño sello discográfico de música latina llamado Salsa International/Mary Lou Records, que hasta entonces grababa descargas y guaguancós de músicos como Charlie Palmieri, Cachao y Chivirico Davila. Benjy y Victor Melendez aprovecharon de inmediato la oportunidad de grabar sus composiciones originales en un estudio de verdad y firmaron el contrato de quinientos dólares que Maisonave les ofreció. Si bien en el álbum no figura ninguna fecha, lo más probable es que *Ghetto Brothers Power Fuerza* se haya editado en 1972.

"Este álbum contiene un mensaje, un mensaje dirigido al mundo entero de parte de los Ghetto Brothers", afirmaba el texto de la funda del disco. "Si nuestro sueño se cumple, la 'gente pequeña' se liberará de su impuesta 'pequeñez' y comenzará a dejar su impronta en este mundo." Sin embargo, la música del álbum no era ni de protesta ni contracultural, como las palabras de la banda parecían prometer.

Los Melendez se habían criado escuchando a los Beatles, los Beach Boys y el doo-wop. Otros puertorriqueños del Bronx –como Willie Colon, un ex pandillero que escribía canciones emblemáticas para los chicos de la calle y los marginales, o Ray Barretto y Eddie Palmieri, cuya música roots reflejaba el fervor del Brown Power– estaban actualizando las raíces de los géneros cubanos para crear un sonido único y completamente neoyorquino. Pero la música post-bugalú de los Ghetto Brothers parecía estar más cerca del pop latino adolescente de California que de la salsa del Bronx, más cerca de Willie Bobo que de Willie Colon.

Benjy y Victor volvieron a traer dulces melodías al South Bronx, componiendo en general música pop con cuidadas armonías vocales y un excelente ritmo latino, canciones de amor y traición con títulos como "There Is Something in My Heart" [Hay algo en mi corazón] o "You Say You Are Only My Friend" [Dices que eres solo mi amiga]. Solamente "Viva Puerto Rico Libre", un tema que combinaba jíbaro, bolero y funk, revelaba su posición política. El álbum se grabó en una sola toma y tenía un sonido lo-fi, crudo, lleno de entusiasmo. Uno sentía que el grupo por fin había encontrado la manera de liberar toda su creatividad reprimida.

El disco nunca vendió muchas unidades ni llegó mucho más allá del Bronx, pero evidenció una transición significativa. Después de la tregua, la banda de los Ghetto Brothers empezó a tocar en fiestas barriales todos los viernes, enchufando sus amplificadores a los postes de luz e invitando al resto de las pandillas a su territorio. No era un público fácil ni dócil, pero se entretenían bailando gracias a canciones como "Got This Happy Feeling" –un guiño a "Funky Nassau", de The Beginning of the End– y "Mastica, Chupa y Jala", un tema lleno de pirotecnia guitarrística al estilo de Santana. El tema favorito del grupo, "Ghetto Brothers Power", era una mezcla infalible y funky de Joe Bataan y Sly Stone, en el que Benjy cantaba: "If you want to get your thing together, brothers and sisters, let's do it Ghetto Brother style" [Si quieren hacer las cosas bien, hermanos y hermanas, hagámoslas al estilo Ghetto Brother]. La canción luego pasaba a la clase de break instrumental de percusión que volvía locos a los chicos del Bronx y terminaba con una promesa: "We are gonna take you higher with Ghetto Brother Power!" [¡Vamos a llevarlos a lo más alto con el poder de los Ghetto Brothers!].

No se trataba del poder que confería la ideología, la colectividad o la violencia armada, sino el que consistía en la celebración de la juventud y la libertad. La división de territorios del barrio se estaba desintegrando. Las pandillas comenzaron a desaparecer. La nueva generación de chicos se obsesionaba con la exuberancia, el estilo y el sabor. Para esta camada de jóvenes, la oportunidad de marcar una diferencia se encontraba en las fiestas barriales, no en los partidos políticos.

Las pandillas habían surgido de las cenizas, los escombros y la sangre de 1968. Cinco años después, el ciclo estaba listo para repetirse.

A.

HACERSE UN NOMBRE

CÓMO DJ KOOL HERC PERDIÓ SU ACENTO Y FUNDÓ EL HIP-HOP

La lógica es una extensión más que una negación. Apodos, alias: los nombres describen un proceso de loops. De A a B y viceversa.
Paul D. Miller

En agosto de 1973 se realizó una fiesta en el West Bronx que se ha convertido en un mito, un mito fundacional. No por sus invitados (una centena de chicos y parientes del vecindario), ni por el lugar (un modesto salón de fiestas en un nuevo complejo de departamentos), ni siquiera por la zona donde se llevó a cabo, a poco más de dos kilómetros al norte del estadio de los Yankees, cerca del punto donde la Cross-Bronx Expressway desemboca en Manhattan. La fiesta ha pasado a la historia porque fue la noche en que DJ Kool Herc logró hacerse un nombre.

El plan era muy simple, de acuerdo con la organizadora del evento, Cindy Campbell. "Estaba ahorrando dinero porque, cuando una está por volver al colegio, lo mejor es ir a la Delancey Street en lugar de la Fordham Road, donde se puede comprar lo último de lo último, las cosas que la mayoría no tiene, e ir a clase con ropa que nadie más usa. Queda bien, muy moderno", dijo. "En aquella época, mi salario en la 'Neighborhood Youth

Corps'[1] era de unos 45 dólares a la semana (¡ja!) y nos pagaban una vez por quincena. ¿Qué iba a poder comprarme con eso? ¡No alcanzaba para nada!"

Cindy calculó que le costaría algo más de la mitad de su sueldo alquilar el salón de fiestas de su edificio, en el 1520 de la Sedgwick Avenue. Su hermano, a quien ella llamaba Clive y todos conocían como Kool Herc, era un aspirante a DJ que tenía acceso a un potente sound system. Lo único que ella tenía que hacer era comprar licor de malta Olde English 800, cerveza Colt 45 y gaseosa en cantidad, y publicitar la fiesta.

Cindy, Clive y sus amigos escribieron los anuncios a mano, en fichas, agregando la información debajo del título de canciones como "Get on the Good Foot" o "Fence-walk". Si lograba llenar el salón, podría cobrar entradas de veinticinco centavos de dólar a las chicas y de cincuenta centavos a los chicos para cubrir los gastos. Luego renovaría su guardarropa con las ganancias.

Clive oficiaba como DJ en *house parties*[2] desde hacía tres años. Se había criado en Kingston, Jamaica, donde conoció los sound systems de primera mano. El grupo local se llamaba Somerset Lane y el *selector* era King George. Clive observó: "Era demasiado joven para entrar. Lo único que podía hacer era escaparme de casa y ver cómo realizaban los preparativos para el baile a lo largo del día. Los muchachos traían los parlantes en una gran carretilla destartalada. Y después, cuando caía la noche, sentía una suerte de comezón en la cabeza: me encantaba la manera en que vibraba el techo de chapa. Los sound systems tienen un sonido muy potente".

"Solíamos quedarnos afuera como todo el mundo, señalando a los mafiosos al pasar, a toda la gente famosa. Y en aquella época usaban las motocicletas pequeñas, las Triumph y las Honda. Los *rude boys* generalmente las preparaban. Venían en filas de cuatro, cinco o seis, cada uno con su pequeña navaja encima",

1. "Neighborhood Youth Corps" fue un programa implementado en la ciudad de Nueva York durante las décadas de los sesenta y setenta con el fin de brindar a los jóvenes de entre catorce y veintiún años la posibilidad de adquirir experiencia laboral remunerada en diversas áreas de trabajo. Fue desmantelado no mucho después de que Richard Nixon asumiera la presidencia. [N. del T.]

2. Las *house parties* eran reuniones sociales o fiestas que se organizaban, por lo general, en domicilios particulares, con el fin de recaudar dinero para pagar el alquiler, solventar gastos u obtener un ingreso adicional. La práctica comenzó en el Harlem en la década del veinte. Era común contratar animadores o músicos para este tipo de eventos. [N. del T.]

comentó Clive. Todavía recuerda el entusiasmo del público la noche en que Claudie Massop asistió a uno de los bailes locales. Clive quería estar en el centro de una pasión así, ser un King George.

El padre de Cindy y Clive, Keith Campbell, era un devoto coleccionista de discos a quien no solo le interesaba el reggae, sino también géneros estadounidenses como el jazz, el góspel y la música country. Gracias a él pudieron escuchar a Nina Simone, Louis Armstrong, Nat King Cole y hasta Jim Reeves, el cantante de country de Nashville. "Recuerdo que yo escuchaba a Jim Reeves constantemente", afirma Clive. "Cantaba sus canciones y lo imitaba lo mejor que podía. Eso me ayudó mucho a cambiar mi acento: acompañar los discos con la voz."

En el Bronx, su madre, Nettie, acostumbraba llevarlo a *house parties* que producían en él el mismo efecto celestial que los sound systems de antaño. "Veía a los distintos jóvenes que bailaban y le hablaban a las chicas, y me preguntaba qué sería lo que les susurraban al oído. Todavía me faltaban unos años, pero ya estaba estudiando la escena", comentó. "Y noté que muchas de las chicas se quejaban: '¿Por qué no pasan tal tema?', '¿Cómo puede ser que no tengan tal otro disco?', '¿Por qué interrumpieron la canción justo en esa parte?'." Clive empezó a comprar sus propios singles de 45 rpm, a la espera del día en que contaría con su propio sound system.

El destino quiso que Keith Cambell se convirtiera en el patrocinador de una banda de r&b local e invirtiera en un nuevo sistema de P.A. marca Shure para el grupo.

El padre de Clive ahora era su sonidista, y la banda quería que alguien se encargara de pasar discos durante los intervalos. Keith les dijo que podía ofrecerle el puesto a su hijo. Sin embargo, Clive había comenzado su propio negocio animando *house parties* y siempre, por alguna razón, las fechas de las fiestas terminaban coincidiendo con las de los recitales de la banda. Esto enfureció tanto a su padre que se negó a dejarlo usar el equipo de audio que había comprado. "Así que tengo estas enormes columnas de parlantes en mi habitación y mi padre me ordena: 'No las toques. Pídele al Sr. Dolphy que te preste su equipo'. El Sr. Dolphy siempre me decía: 'No te preocupes, Clive, te presto algunos parlantes', y yo pensaba: '¡Dios mío, pero si en mi dormitorio tengo unas torres Shure enormes!'."

Por otro lado, su padre no era ningún experto en tecnología. Si bien todos sabían que el equipo Shure era potente, nadie descifraba cómo aprovechar-

lo al máximo. Otra familia en el mismo edificio tenía el mismo sound system y lograba obtener mucha más potencia, pero no dejaban que Keith o Clive vieran cuál era el truco. "Ponían muchos cables adicionales para distraerme y evitar que averiguara cómo iban conectados."

Una tarde, mientras experimentaba con el equipo a espaldas de su padre, Clive resolvió el problema. "Tomé el cable del parlante, le puse una ficha, lo conecté a uno de los canales y así obtuve potencia extra y de reserva. Ahora podía controlarlo desde el preamplificador. Tenía dos amplificadores Bogart, dos tocadiscos Girard y solo utilizaba las perillas del canal como consola. No necesitaba audífonos. El equipo contaba con ocho entradas para micrófonos; yo usaba una cámara de eco en una y un micrófono estándar en otra. De esta manera, podía hablar normalmente y, al mismo tiempo, esperar a que se oyera el eco."

"Mi padre llegó a casa y el volumen estaba tan alto que no lo oí acercarse", dijo Clive, quien al verlo no pudo ocultar una expresión de culpa. Su padre no podía creerlo. Le preguntó a los gritos:

—¿De dónde viene ese ruido?

—¡Es el equipo!

—¿Qué? —preguntó Keith—. ¿Qué le hiciste?

—Esto —respondió Clive, mostrándole la nueva conexión.

Su padre exclamó:

—¡*Raas claat*,[3] hijo! ¡Ahora sí que tenemos un buen sonido!

"Así que la situación se revertió. Ahora los otros trataban de copiar lo que yo hacía. ¡Nuestro sonido era monstruoso, monstruoso!", dijo Clive. "Mi padre y yo llegamos a un acuerdo: yo iría a sus conciertos y tocaría en los intervalos y después, cuando tuviera una fiesta, podría usar el equipo. Ya no tendría que pedirle prestado nada a su amigo. Hice tarjetas de presentación que decían 'Padre e hijo'. ¡Y así empezó todo! Fue en ese momento que Cindy me pidió que animara su fiesta de regreso a clases. Los invitados iban a llegar y encontrarse con estos parlantes gigantes, algo que nunca habían visto."

Era la última semana de agosto de 1973. Clive y sus amigos bajaron el equipo de su departamento en el segundo piso y lo ubicaron en la habitación adyacente al salón de fiestas. "Mi sound system estaba en la pista de baile y yo me quedé en el cuartito, mirando, espiando por la puerta para ver cómo iba la fiesta", explica.

Al principio, Clive no tuvo mucho éxito. Primero pasó algunos temas de dancehall, que en cualquier baile de Jamaica hubiesen entusiasmado al público de inmediato. Como todo DJ que se precie de serlo, quería que su personalidad se viera reflejada en la lista de temas. Pero ahora estaba en el Bronx. Lo que la gente buscaba eran los breaks. Por eso, como buen DJ, le dio al público lo que pedía y eligió un par de temas de soul y funk explosivos. El salón comenzó a llenarse. En la fiesta ahora fluía una nueva energía. Fue entonces que DJ Kool Herc tomó el micrófono y llevó al público hacia lo más alto.

"Lo único que oía la gente era su voz a través de los parlantes", dijo Cindy. "Y no teníamos dinero para comprar luces estroboscópicas. Así que usábamos a un chico llamado Mike. Cuando Herc ordenaba '¡Bueno, Mike! ¡Mike, el de las luces!', Mike prendía y apagaba el interruptor. Le pagábamos para eso."

A esa altura, de cualquier modo, lo más probable es que no necesitaran nada más para crear una atmósfera intensa. Todas las personas de la fiesta se movían al ritmo de los gritos de James Brown, sudando a más no poder. Gracias al baile se estaban desprendiendo del peso de la historia y disfrutaban de la mejor noche de su generación.

Más tarde, mientras Clive y Cindy contaban el dinero, apenas podían creerlo. Esa fiesta tal vez fuera el comienzo de algo importante, dedujeron. Todavía no se imaginaban la magnitud de lo que estaba por venir.

SACRIFICIOS

Clive Campbell fue el primero de los seis hijos de Keith y Nettie Campbell. Nettie se había mudado de Port Maria, en la costa noreste, para radicarse en Kingston. Keith, oriundo de esa ciudad, trabajaba como capataz del estacionamiento Kingston Wharf, un puesto de clase obrera que aun así gozaba de cierto estatus.

Keith era una suerte de líder de la comunidad y ocupaba el tipo de empleo que despertaba el interés de los políticos, pero decidió no tomar partido ni por el JLP ni por el PNP cuando ambos empezaron a disputarse el poder recurrien-

3. *Raas claat* (literalmente, "tela para [limpiarse] las nalgas") es una expresión jamaiquina de sorpresa o desagrado, equivalente a "mierda" o "carajo" en castellano. [N. del T.]

do a la violencia. El año anterior a que Clive viajara a los Estados Unidos, Edward Seaga había dado comienzo a la guerra de West Kingston en Back-O-Wall. Clive dijo al respecto: "Me acuerdo de ver a la policía montada en camiones enormes, en tanques. Y a personas que eran hermanas o amigas peleándose entre sí. Parecía una guerra civil".

En aquel momento, los Campbell ya no vivían en Trenchtown, cerca de la zona del conflicto, sino que se habían desplazado hacia el este, a una casa al otro lado de la ciudad, en Franklyn Town. Se trataba de un vecindario urbano y tranquilo de gente trabajadora de clase baja, al sur de Warieka Hill y de un barrio pudiente llamado Beverly Hills. Era una propiedad modesta y cómoda, a poca distancia del famoso colegio Alpha Boys School.

"Teníamos unos siete tipos de frutos distintos en el jardín. Había varias clases de pimientos, de flores. ¡Era fantástico!", dijo Clive. "No estábamos muy lejos de la playa. Así que, de hecho, lo tradicional era que nuestro padre nos llevara a la playa los domingos. Era algo que esperábamos con ansias todas las semanas, después de la iglesia."

Los Campbell se consiguieron un ama de llaves. Su padre, tíos y primos más grandes también contribuían con la crianza de los chicos, lo que fue de gran ayuda cuando Nettie decidió suplementar los ingresos de la familia trabajando y estudiando en los Estados Unidos. Muchos otros jamaiquinos ya habían dejado el país para radicarse en Miami, Londres, Toronto y la ciudad de Nueva York, con el objetivo de huir de la inestabilidad de la isla y forjar su propio destino. A principios de los sesenta, Nettie viajó a Manhattan para trabajar como técnica en odontología y graduarse de enfermera. Ahorraba dinero para enviar a casa y al final pudo volver con su diploma, convencida de que los Estados Unidos ofrecían un futuro mejor para su familia.

Según Cindy, "ella veía las oportunidades que ofrecía Norteamérica. Las escuelas públicas eran gratuitas, por ejemplo. En Jamaica, en cambio, íbamos a escuelas privadas. Así que le dijo a mi padre que cuando se graduara quería que la familia se mudara aquí. Y él se negaba a venir".

No obstante, Keith entendía las razones de su esposa. Incluso sus propios amigos y parientes se estaban yendo del país. Antes de que Nettie volviera de Nueva York en 1966, finalmente acordaron que la familia se mudaría. Clive sería el primero en ir a vivir con su madre y luego se sumaría el resto. Cindy explicó: "Es una situación que deben afrontar muchos inmigrantes. Hay que hacer ciertos sacrificios. Por un período muy corto de tiempo la familia se separa, pero luego todos se vuelven a reunir".

Clive y Cindy opinan que, en el fondo, Keith siempre siguió siendo jamaiquino. "Él decía: 'Estados Unidos es un lugar donde uno trabajaba mucho para que sus hijos tengan mejores posibilidades'. Sin embargo, después de un tiempo uno regresaba a su hogar, a su país de origen. De eso estaba convencido. Amaba a su país", dijo Cindy. Años después, luego de criar a sus hijos con Nettie en Nueva York y obtener la nacionalidad estadounidense, Keith volvió de visita a su querida isla. Mientras nadaba en las fuertes corrientes a lo largo de Bull Bay, sufrió un infarto. Su familia lo enterró en Jamaica.

CONVERTIRSE EN ESTADOUNIDENSE

De Kingston al Bronx. Piedras que los constructores rechazaron.

Clive Campbell llegó a la ciudad de Nueva York en una fría noche de noviembre de 1967. El suelo estaba cubierto de nieve reciente, algo que él, a los doce años, nunca había visto. Viajó en ómnibus desde el aeropuerto Kennedy hasta la ciudad, que en ese momento le pareció gris y hostil. No eran los mismos Estados Unidos que había admirado en la televisión de su vecino o que imaginaba al escuchar los discos de su padre. No tenía idea de cómo volver a empezar. "Todo lo que atiné a hacer fue mirar por la ventana", diría más tarde.

El departamento de su madre estaba ubicado en el número 611 de la East 178th Avenue, en el Bronx, entre Little Italy y Crotona Park, lo que antes había sido el tramo más polémico de la Cross-Bronx Expressway. "Ahora vivía en un edificio residencial. No tenía patio. Era un ambiente confinado, cerrado", recordó Clive. Su madre temía que sucumbiera a la epidemia de consumo de heroína que azotaba el barrio. "Nunca permitas que nadie te clave nada en el brazo", le advirtió. "Aunque te digan que eres cobarde, no te dejes convencer."

Clive hablaba, se vestía y se sentía como un campesino. "Heme allí, muy provinciano, con un abrigo de corderoy y un gorro para la nieve con orejeras. También tenía puestas unas botas de vaquero", dijo Herc. "Y una chica en el colegio empezó a burlarse de mí continuamente. Decía que mis zapatos eran 'mata cucarachas'. Todos se empezaron a reír y a repetir '¡Ah, mata cucarachas, mata cucarachas!'."

"En aquel entonces no estaba bien visto ser jamaiquino. Bob Marley todavía no se había puesto de moda ni había popularizado la isla. La gente ni siquiera había tenido la oportunidad de escuchar nuestra música", observó. "Recuerdo que una vez un conocido me dijo 'Clive, no vayas por ese lado, porque están tirando a los jamaiquinos a los tachos de basura'. ¡Las pandillas tiraban a los tachos de basura a cualquiera que viniera de Jamaica!"

Herc se estaba adaptando a las costumbres del Bronx. En un momento comenzó a juntarse con los Five Percenters, a absorber su vocabulario y sus conocimientos. Durante un tiempo incluso se hizo amigo de los Cofon Cats, la misma pandilla de Tremont a la que Benjy Melendez se había unido cuando se mudó al barrio unos años antes. No fue una experiencia muy estimulante. Los Cofon Cats se pasaron toda una tarde huyendo de los Golden Guineas, que querían expulsarlos de Little Italy.

En la Junior High School Nº118, Clive empezó a practicar atletismo, correr a campo traviesa y ganar medallas. Su habilidad para los deportes le granjeó sus primeros amigos estadounidenses. Después de clases, pasaba el rato con un monociclista de origen jamaiquino, Jerome Wallace, quien ya había atravesado la misma etapa de transición que él estaba viviendo ahora. Jerome le enseñó a Clive a andar con una sola rueda, a mantener el equilibrio entre su pasado en Jamaica y su presente en el Bronx. Fue así como Clive empezó a ver que los Cofon Cats eran apenas unos chicos malcriados, que dependían por completo de la sensación de seguridad que les ofrecía la pandilla. "Nos empezaron a pedir que fuéramos líderes de su división, porque veían que infundíamos respeto. Así que ya no necesitábamos esa clase de apoyo", afirmó Herc. "Y a mí me preocupaban otras cosas más importantes que las pandillas, como las palizas que me podía dar mi padre."

Clive se hizo fanático de disc-jockeys de rock y soul como Cousin Brucie y Wolfman Jack. Su devoción por estos raperos y su increíble labia era casi religiosa. También comenzó a asistir a los bailes juveniles que se organizaban el primer viernes de cada mes en una escuela católica local y en los complejos de viviendas públicas Murphy Houses. Su madre lo llevaba a *house parties* donde escuchaba música que nunca había oído en emisoras de radio como WBLS o WWRL. The Temptations, Aretha Franklin, Smokey Robinson y, por sobre todo, James Brown se convirtieron en sus maestros: le estaban enseñando a perder su acento.

"Pasaba más tiempo con estadounidenses. Y ya estaba cansado de que me

preguntaran '¿Qué dijiste?'. Mi acento empezó a cambiar notablemente", dijo. Cuando Clive empezó a asistir al colegio Alfred E. Smith High School, algunos de sus amigos jamaiquinos ni siquiera se dieron cuenta de que era un compatriota. Estaba en pleno proceso de reinvención, creándose una nueva identidad.

No era el único. A lo largo y ancho de la ciudad, incontables jóvenes cambiaban sus nombres o adoptaban otros nuevos y los estampaban en las superficies desnudas de la urbe. Los grafiteros adolescentes estaban a la vanguardia de la nueva cultura: marcaron, literalmente, su propio camino y dejaron atrás a la generación de las pandillas. Al cruzar los territorios establecidos para plasmar sus alias en marcador o aerosol estaban proclamando, al mismo tiempo, "Aquí estoy" y "Váyanse todos a la mierda". Los pandilleros, atrapados en sus propios vecindarios, no tuvieron otra opción más que respetarlos. Clive y los jóvenes que pertenecían a la generación post-pandillas eran distintos, estaban más interesados en proyectar su personalidad de forma exuberante que en la violencia física grupal. No tardarían en dejar obsoletas a las pandillas.

Jack Stewart, experto en grafiti, rastreó el surgimiento de este movimiento moderno hasta los vecindarios afroamericanos de Filadelfia en 1965. El aerosolista y activista Steve "Espo" Powers afirmó que CORNBREAD, el adolescente negro a quien se considera el responsable de popularizar la práctica de pintar o firmar los metros en Filadelfia, solo estaba tratando de llamar la atención de una muchacha atractiva, una tal Cynthia. En 1968, la tendencia había llegado a la ciudad de Nueva York. Uno de los seguidores de CORNBREAD, TOP CAT, se mudó al Harlem y trajo consigo el estilo de grafiti "gangster". Igualmente, un joven puertorriqueño que se hacía llamar JULIO 204 –el número indicaba la altura de la calle donde vivía– inició sus actividades casi al mismo tiempo. Cuando un joven de ascendencia griega llamado TAKI 183 le comentó al *New York Times* a comienzos de 1971 la razón por la cual escribía su nombre en camiones de helados y vagones del metro –"En general, no me siento como una celebridad, pero cuando los muchachos me presentan me da la sensación de ser famoso"–, miles de chicos en Nueva York tomaron sus marcadores indelebles y latas de aerosol para hacerse un nombre. Escritores como LEE 163d!, EVIL ED, CLIFF 159, JUNIOR 161, CAY 161, CHE 159, BARBARA y EVA 62 estaban proclamando a viva voz sus apodos en los edificios, las paradas de ómnibus y las estaciones de metro del norte de la ciudad.

Los grafiteros deambulaban por los territorios de las pandillas, se escabullían del largo brazo de la ley, traspasaban todos los límites y violaban las normas

de propiedad y decoro, y de ese modo encontraban una suerte de libertad a su medida. Si uno escribía su nombre, estaba ubicándose al borde de la sociedad civilizada y plantando su bandera allí. En palabras de Greg Tate, se trataba de una "colonización a la inversa". Los sesenta, como se le recordaría tantas veces a la generación del hip-hop, fue una década hermosa para la juventud. El mundo parecía ceder ante la voluntad de los jóvenes mucho más fácilmente en aquel entonces. Los revolucionarios se imaginaban que todo el planeta los estaba mirando, y cuando efectivamente estaban en el foco de atención, su figura proyectaba una larga sombra. Pero estos escritores no eran como ellos, ni siquiera como los filósofos activistas que cultivaban el grafiti en Lima, México D.F., París y Argel. Sus intervenciones no constituían declaraciones políticas. Simplemente eran lo que eran, un ataque contra la invisibilidad de su generación y una manera de prepararse para el período de oscuridad que se avecinaba.

Tampoco se hacían ilusiones sobre el poder. Ninguno de ellos quería postularse para alcalde. Por otro lado, a diferencia de los pandilleros, tampoco buscaban subordinar sus nombres a un ente colectivo. Su objetivo, en cambio, era obtener el reconocimiento de sus pares, y alcanzarlo a fuerza de originalidad, temeridad, coraje y estilo. Norman Mailer, uno de los primeros en hablar seriamente de este fenómeno, lo entendió enseguida: los grafiteros estaban desplegando sus propios avisos publicitarios.

En verano de 1970, la firma de TAKI 183 pareció volverse omnipresente en la ciudad. Como otros miles de jóvenes, Clive, Jerome y su amigo Richard se armaron de marcadores y aerosoles, y así fue como Richard se convirtió en UNCLE RICH, Jerome en YOGI y Clive en CLYDE AS KOOL.[4]

4. En *Golden Boy as Anthony Cool*, Herbert Kohl y James Hinton ofrecen información valiosa sobre lo mucho que se había distanciado Clive de las pandillas en aquella época: "En las listas de nombres de las pandillas, muchas veces vemos inscripciones como 'Clarence as Lefty' [Clarence como Lefty]. Sin embargo, no es algo común: el uso de 'como' es más frecuente en listas de nombres de personas del mismo vecindario, o de chicos y chicas que 'andan' juntos. Lo más normal sería que en la lista de nombres de la pandilla apareciera solamente el apodo, 'Lefty'. El nombre, Clarence, que identifica a 'Lefty' y permite vincularlo a sus padres, suele ser algo a lo que se renuncia más cabalmente cuando se ingresa a una pandilla que a otra clase de grupo menos estructurado y compuesto por pares que imponen menos exigencias". Kohl y Hinton, *Golden Boy as Anthony Cool: A Photo Essay on Naming and Graffiti*, Nueva York, The Dial Press, 1972, p. 120.

"Nadie entendía que mi nombre era Clive", explicó. "Lo más parecido a eso que conocían era Clyde, como el jugador de básquet de los Knicks. Así que cuando me preguntaban '¿Cómo 'Clyde' Frazier?', yo contestaba 'Sí, Clyde. Dejémoslo ahí'. Por eso empecé a escribirlo de esa forma. Y 'Kool' lo saqué de un anuncio de cigarrillos por televisión. Había un tipo que manejaba a través de la campiña en un Aston-Martin, uno de esos automóviles a lo James Bond, con un cigarrillo justo al lado de la palanca de cambios, guantes blancos y lentes oscuros. ¡Era impresionante! Y cuando la muchacha que tenía al lado trataba de tocar su cigarrillo, él frenaba de repente, se estiraba para abrirle la puerta, señalaba con el dedo y le ordenaba '¡Afuera!'. Y ella salía del auto. En ese momento, la publicidad decía 'Nadie toca mis cigarrillos delgados suaves'. A mí me pareció genial, me dije a mí mismo: '¡Qué *cool*!'. De ahí salió el KOOL."

"Donde decía UNCLE RICH, uno encontraba también CLYDE AS KOOL", afirmó. "Yo también agregaba una carita feliz, con ojos, nariz, boca, un cigarrillo colgando y una boina al estilo Apple Jack."

Los grafitis lo pusieron en contacto con los estilistas más renombrados de la disciplina, y empezó a juntarse con los EX-VANDALS, el legendario supergrupo nacido en Brooklyn, que ahora incluía a gente como SUPER KOOL 223, EL MARKO, STAY HIGH 149 y PHASE 2. A medida que el grafiti pasaba de las paredes a las superficies metálicas del metro, EL MARKO y SUPER KOOL revolucionaron su arte pintando los vagones de pies a cabeza con obras maestras a fines de 1971 y 1972. Al mismo tiempo que los funcionarios de la ciudad lograban que se aprobaran las primeras leyes antigrafiti, que se volverían progresivamente más estrictas con el correr de las décadas, PHASE 2, uno de los grandes grafiteros del Bronx, comenzaba a implementar una serie de desarrollos artísticos cada vez más imaginativos y refinados en sus intervenciones en el metro.

De cualquier forma, Clive por fin encontraría fama y su verdadera identidad en otro ambiente. En aquel entonces, no solo practicaba atletismo, sino que también levantaba pesas y jugaba partidos muy agresivos de básquet en el colegio. Sus compañeros, bromeando, lo apodaron "Hércules", por sus potentes volcadas. "Cuando volvía a mi vecindario, dije 'Amigos, hay un chico en la escuela que me llama 'Hércules'. Ya sé que la intención es buena, pero no me gusta'. Así que pregunté '¿Cuál es el diminutivo de Hércules?' Y me contestaron: 'Herc'. ¡Ajá! ¡Suena único! Entonces, le avisé: 'Mira, desde ahora llámame Herc, sin la parte final, solo Herc'. Después combiné mi apodo en la es-

cuela y el que tenía en el barrio y dejé de lado el CLYDE. Empecé a presentarme como Kool Herc, y eso fue todo."

NUEVOS ARDORES

Un incendio obligó a los Campbell a mudarse de su departamento en Tremont. El hermano menor de Kool Herc estaba jugando con fósforos, prendiendo fuego papeles y tirándolos por la ventana. Una corriente de aire hizo entrar uno de los papeles e incendió las cortinas. Si bien los bomberos pudieron apagar las llamas sin que nadie resultara herido, Cindy nunca los perdonó por lo que sucedió después. "Cuando la brigada de bomberos entró al departamento, se pusieron a buscar dinero. El incendio no se extendió más allá de esa habitación, pero en otro cuarto todos los cajones aparecieron abiertos. Mi padre tenía una sartén llena de monedas de veinticinco centavos, que había estado ahorrando, y allí habría por lo menos trescientos o cuatrocientos dólares. La sartén no volvió a aparecer."

La población del barrio estaba cambiando. Los blancos, por ejemplo, migraban a Co-op City y los suburbios. Los Campbell, en cambio, gracias a subsidios y ayudas del gobierno, se unieron al éxodo negro y latino hacia el West Bronx, instalándose en el Concourse Plaza Hotel –en la Grand Concourse, a la altura de la 161st Street–, donde se refugiaban momentáneamente muchas familias que habían perdido sus hogares en incendios.

Después de mudarse con su familia a un nuevo edificio residencial en el 1520 de la Sedgwick Avenue, Kool Herc regresaría al hotel para frecuentar la discoteca en el subsuelo, The Plaza Tunnel, donde uno de sus amigos del secundario, conocido como Shaft, solía pasar discos, al igual que un DJ llamado John Brown. En los clubs negros y gays de aquel entonces, los DJs promovían el nuevo beat disco "four-on-the-floor".[5] Pero en The Plaza Tunnel tenían un sonido más novedoso y crudo. John Brown "fue el primero en pasar temas como 'Give It Up or Turnit a Loose' de James Brown y 'Get Ready' de Rar Earth", escribió Steven Hager, periodista pionero del hip-hop. "['Get Ready'] era una de las canciones más populares del Bronx porque duraba más de veintiún minutos, tiempo suficiente como para que las personas que se tomaban el baile en serio pudieran aprovechar el ritmo al máximo. Les encantaba esperar a que llegara el solo de batería de dos minutos para revelar sus pasos más espectaculares."

5. Patrón rítmico popularizado en la década del setenta y muy frecuente en la música disco, en el cual la percusión (usualmente, el bombo de la batería) enfatiza cada beat del compás en 4/4. [N. del T.]

Esos estilos de baile comenzaron como versiones más elaboradas de algunos pasos que James Brown había mostrado en televisión. Jazzy Jay, un DJ de Zulu Nation que empezó su carrera como b-boy, explicó: "Uno podía estar bailando con su novia y de repente alejarse dando vueltas, caer al piso y volver a levantarse. Lo más importante era hacerlo de manera 'impecable'. Como James Brown, que se deslizaba a lo largo de la pista, practicaba pasos muy complicados con los pies, etc.". Incluso habían bautizado a esta costumbre, con indiscutible ironía, "burning" [quemar].

La carrera de James Brown había llegado a su cumbre a fines de los sesenta con el movimiento del Black Power. No solo cantó "Say it Loud (I'm Black and I'm Proud)" sin tapujos en la televisión pública, sino que se decía que su mera presencia en la ciudad había evitado que se produjeran disturbios en Boston en los tensos momentos posteriores al asesinato de Martin Luther King, Jr.

Sin embargo, a principio de los años setenta, la situación cambió. En todo el país, las ciudades que antes habían ardido en llamas eligieron alcaldes negros, se agrandó la brecha entre los más ricos y los más pobres, y las emisoras de radio negras se adaptaron a los gustos del público de las clases más acomodadas. Coleman Young se convirtió en el alcalde de Motown y Berry Gordy partió hacia Hollwood. La carrera de James Brown entró en una pronunciada decadencia.

David D, historiador del hip-hop nacido en el Bronx, observó: "Si uno sintonizaba en aquella época la emisora de radio afroamericana WBLS –la preferida de la mayoría, con propietarios y empleados negros– veía que ya nunca pasaban a James Brown. Ni siquiera de noche. Así que, mientras ellos lo desestimaban, nosotros comenzamos a idolatrarlo". Su música, sus pasos de baile y su estilo ahora ejercían la atracción de lo marginal. En el punto álgido de las fiestas nocturnas de Plaza Tunnel, cuando el DJ John Brown ponía en el tocadiscos "Soul Power", Hager afirma que los Black Spades invadían la pista

de baile, gritando "¡Spade Power!". Alcanzar la energía incontenible que se generaba en esta discoteca se convirtió en el objetivo de las fiestas de Herc.

EL HOMBRE CON EL PLAN MAESTRO

Al mismo tiempo, los clubs estaban cerrando y ya no se organizaban tantas *house parties* como antes, en parte debido a que pandillas como los Black Spades las convertían en eventos poco seguros. Aun así, el West Bronx no había atravesado el mismo tipo de decadencia que el South Bronx. Y los jóvenes de la zona necesitaban un lugar donde pudieran juntarse a festejar y pasarla bien. Acaso eso explique por qué la Sedgwick Avenue se convirtió en el sitio perfecto para el nacimiento de una nueva escena bailable.

El público de las primeras fiestas que los Campbell organizaron allí consistía principalmente en alumnos de secundaria, demasiado jóvenes, sanos o alejados geográficamente como para gravitar hacia las agonizantes pandillas. En esa época, Herc le decía a quienes fumaban marihuana que se fueran a la esquina e incluso pasaba canciones lentas. "Cada tanto, la madre o el padre de alguno venía para controlar qué pasaba."

Cindy agregó: "Mi padre siempre estaba ahí. La gente del vecindario lo conocía y respetaba, así que nunca tuvimos problemas de violencia ni nada que se le parezca. No necesitábamos contratar guardias de seguridad. Nunca revisábamos a las personas en la entrada. Cuando alguien venía a nuestras fiestas, lo hacía con respeto. Los chicos se divertían conociendo gente nueva. Muchos conocieron a sus novias o novios ahí".

Como se habló tanto de la fiesta de regreso a clases que habían organizado, pronto comenzaron a armar fiestas en el salón casi todos los meses. "De hecho, gracias a Herc hubo muchas menos fiestas en las casas particulares o en los sótanos", explicó Cindy. "En esos eventos, después de un rato, los padres venían, encendían las luces y decían 'Chicos, tienen que irse', o 'Hay demasiada gente', o 'No sé quién es este' o '¿Quién es este chico que está quemando mi piso con los cigarrillos?'. Ya nadie quería volver a pasar por lo mismo."

La reputación de Herc también creció entre las escuelas secundarias del Bronx una vez que Cindy sacó provecho de su puesto en el consejo de estudiantes de la Grace Dodge High School y le consiguió trabajo como animador en un baile del colegio, que tuvo lugar en un barco alquilado. A comienzos de 1974, Herc, que ya animaba fiestas con frecuencia y se había ganado un grupo fiel de seguidores, decidió organizar un evento gratuito en el vecindario. "Y después de la fiesta barrial", remarcó, "ya no podíamos volver al salón del edificio".

Él sabía que al tocar al aire libre estaba poniendo en riesgo al sound system y que era posible que se armaran peleas en el público. "Por eso, cuando salí, les dije: 'Escuchen. Al primer conflicto, corto el sonido. Que quede claro desde ahora. Hay chicos, hay gente grande, y vamos a pasarla bien. Por eso, si alguien empieza a tirar golpes, a buscar problemas o arma algún escándalo, yo me voy, porque no quiero estar aquí para sufrir las consecuencias. ¿Está bien?'. Y me contestaron: 'Está bien, Herc, no hay problema'. Entonces comencé a pasar temas para los más grandes, después para los más jóvenes, y así los fui alternando durante el resto de la noche", explicó. "Seguimos hasta que salió el sol, hasta la mañana siguiente."

Herc quería infundir el mismo tipo de entusiasmo que había sentido de chico en Jamaica. Junto con su amigo inmigrante Coke La Rock, logró diferenciar a su banda de los DJs de música disco, adoptando el estilo de los DJs de los sound systems de Kingston, como Count Machuki, King Stitt, U-Roy y Big Youth, para la juventud del Bronx. Herc conectó sus micrófonos a una unidad Space Echo, como en las fiestas barriales jamaiquinas. Su banda iniciaba los eventos gritando algunas frases y versos rimados. Desarrolló sus propios modismos. En un evento after-hours en el que Herc participó, uno de los parroquianos del sitio, borracho, saludó a sus amigos con estas palabras: "¡Salud, mi *mellow*![6] ¡Mi *mellow* está *in the house*!".[7] Gracias a frases así, el dúo logró proyectar una identidad exuberante y memorable.

Herc estudiaba con atención a las personas en la pista de baile. "Fumaba y esperaba que el tema terminara. Y me di cuenta de que las personas solo querían que llegaran ciertas partes de las canciones", declaró. Fue una revelación tan profunda como la de Ruddy Redwood al descubrir el dub. El momento en que el público se volvía loco era el break instrumental, cuando la banda dejaba de tocar y la sección rítmica se explayaba de manera más primitiva. Nada de melodías, estribillos

6. Juego de palabras entre *mellow*, término que designa suavidad, tranquilidad, y *fellow*, amigo. [N. del T.]

7. La expresión *in the house* (literalmente, "en la casa") se convirtió en una de las más difundidas del hip-hop, y se utiliza generalmente para resaltar y festejar la presencia de una persona determinada. [N. del T.]

o canciones: lo importante era el *groove*, el ritmo mismo, que se debía potenciar y mantener. Como un físico abocado a la teoría de las cuerdas, Herc se concentró en el loop fundamental que vibraba en el corazón de los discos, en el break.

Desde entonces, empezó a elegir canciones basándose en esa parte instrumental, canciones que terminarían convirtiéndose, por así decirlo, en su marca registrada: dos temas de proporciones épicas y congas incesantes de Incredible Bongo Band, llamados "Apache" y "Bongo Rock"; las versiones "en vivo" de "Give It Up or Turnit a Loose" del álbum *Sex Machine*, de James Brown; el tema que Johny Pate compuso para la banda de sonido de *Shaft in Africa*; y "Scorpio", de Dennis Coffey. Se trataba de discos de soul negro y rock blanco, con un beat rápido y a menudo afrolatino.[8] Luego les despegó las etiquetas, como se acostumbraba hacer en Jamaica. "Mi padre me dijo: 'Oculta el nombre de las canciones, porque así es como uno se gana su reputación y mantiene a su clientela'. No es conveniente que en el barrio todos los demás tengan tus temas." He aquí una fuente de la ética competitiva y la estética superadora del hip-hop.

Recurriendo a una técnica que él denominaba "The Merry-Go-Round" [la calesita], Herc comenzó a utilizar dos discos con la misma canción, para poder reproducir el break desde el comienzo en uno cuando terminaba en el otro. De ese modo convertía una sección de cinco segundos en un loop de cinco minutos de furia, creando su propia versión extendida del tema. Al poco tiempo, decidió descartar las canciones en sí y concentrarse solo en los breaks. Sus sets transportaban a las personas de clímax en clímax con una percusión incansable. "Y una vez que lo escucharon, eso fue todo, no había vuelta atrás", dijo Herc. "Lo único que querían escuchar era break, tras break, tras break, tras break."

8. Es interesante señalar que estos ritmos compartían elementos con el cine y el teatro. Mientras que David Toop creía que The Incredible Bongo Band era una banda jamaiquina de música disco, en realidad se trataba de un grupo armado por Michael Viner, quien esporádicamente componía bandas de sonido para películas. La banda incluía entre sus integrantes a otro compositor de bandas de sonido, Perry Borkin Jr, al igual que al talentosísimo percusionista King Erris hijo, inmigrante jamaiquino que se encargaba de tocar el bongo. Dennis Coffey era un músico sesionista cuya carrera se benefició enormemente gracias a su participación en bandas de sonido de películas de *blaxploitation*. El tema "en vivo" de James Brown en realidad se grabó en un estudio y más tarde se le añadieron los sonidos del público. Esta versión luego se publicitó como parte de un concierto en su ciudad natal, Augusta, en Georgia.

A fin de poder tocar para un público más nutrido, Herc desplazó sus fiestas más al norte de la Sedgwick Avenue, hasta el Cedar Park. Había visto que los obreros de las construcciones obtenían energía eléctrica conectando cables a los postes de luz, así que comenzó a hacer lo mismo. "Yo tenía un amplificador Mackintosh enorme. Era muy costoso y requería mucha electricidad. Tenía trescientos watts por canal. Cuando aumentaba la potencia, las luces se empezaban a apagar. Y como tenía bandejas tocadiscos Technics 1100A, las grandes, no giraban." Finalmente, encontraron un pequeño depósito de herramientas en el parque. Lo que hacían entonces era mandar a un chico para que se metiera por la ventana que alguien había roto de un piedrazo y conectara el equipo a una fuente que suministraba la energía necesaria.

El resultado dejó anonadado al barrio entero y atrajo a una audiencia aún mayor. Aaron O'Bryant más tarde se convertiría en DJ AJ, pero en aquella época era un traficante de marihuana que vivía cerca de St. Mary's Park. "Todo el mundo hablaba de un tal DJ Kool Herc. Y yo estaba muy entusiasmado. Sabía que iba a estar lleno de mujeres. Tenía muchas ganas de escuchar a Herc, ¡pero lo que más me importaba era llevarme a alguien a casa!", comentó entre risas. "Me convertí en un fanático incondicional de Kool Herc. Lo seguía a todos sus shows."

Joseph Saddler, un adolescente de la Fox Street en el South Bronx que por esos años se hacía llamar Flash, también oyó hablar maravillas de Herc y fue al Cedar Park para verlo con sus propios ojos. "Me encontré con un hombre de unos dos metros de alto y un sound system increíble, muy vigilado. En el público había gente de cuatro a cuarenta años de edad. Todos se estaban divirtiendo. ¡Quedé impresionado! Casi parecía un superhéroe ahí arriba, en el podio, pasando música que no se escuchaba en la radio. Me gustaba lo que hacía y los temas que elegía, y decidí que yo también quería dedicarme a algo así."

Las pandillas estaban desapareciendo y Herc popularizaba una nueva jerarquía de lo *cool*. Si bien los territorios seguían siendo importantes, la mecánica había cambiado. Según Jazzy Jay, "en lugar de pandillas, se empezaron a formar pequeñas bandas regionales que recurrían ocasionalmente a la violencia. Toda zona tenía su banda de DJs o de breakdance. Su filosofía era: 'Bueno, lo que más nos interesa es la música y nos encanta lo que tocamos, pero si alguien se nos acerca con mala actitud lo deshacemos a patadas'. La competencia los motivaba".

Las fiestas de Herc atraían a esas bandas (o *crews*) y les daba la oportunidad de exhibir su talento y de hacerse un nombre. Herc mantenía la paz siguiendo

una política de tolerancia y manejando el micrófono con soltura. "Todos necesitaban ganar algo de dinero, hasta los ladrones. El que estaba vendiendo marihuana se me acercaba y me decía: 'Hey, Herc, avisa que tengo marihuana'. Y yo le contestaba: '¡Sabes que no puedo decir eso!'. Así que lo transmitía de manera indirecta, anunciando en público: 'Eh, Johnny, ¿sabes que no puedo decir que tienes marihuana, no?'. Si sucedía algo, la responsabilidad era suya. "O si me enteraba de que había alguien que estaba buscando pelea, nunca mencionaba el nombre, solo le advertía: 'Suficiente, basta de estupideces. Eres amigo mío, deja de actuar como un idiota. Sabes que te estoy hablando a ti, y ellos también lo saben. ¿Entendido? Bueno'. Y esa persona pensaba: 'Mierda, Herc me hizo una advertencia'. Puede que esté pasando música, pero no soy ningún tonto."

La verdadera acción tenía lugar dentro de los *ciphers*[9] de baile, formados por los chicos que habían venido para disfrutar del "Merry-Go-Round" de Herc y que ya estaban adquiriendo cierta fama por cuenta propia. Eran jóvenes con demasiada energía y personalidad como para adaptarse a los precisos pasos de baile grupales como el *hustle*.[10] Lo que hacían, en cambio, era simplemente saltar uno tras otro al centro de la pista y demostrar sus mejores movimientos, compitiendo entre sí y realizando "breaks" salvajes ante la atenta mirada de sus oponentes. Herc los llamaba "break boys" o, para abreviar, "b-boys".[11]

Entre ellos figuraban Tricksy, Wallace Dee, The Amazing Bobo, Sau Sau, Charlie Rock, Norm Rockwell, Eldorado Mike, y Keith y Kevin, los Nigger Twins. Uno de sus pasos predilectos era el *boyoing* [rebote], en el que el b-boy llevaba puesta una boina con pompón, como las que usaban los Turbans, y se estiraba, agitaba y contorsionaba para que el pompón "rebotara". "El paso se llamaba así porque eso era lo que uno veía", explicó Jazzy Jay, "alguien que rebota por todos lados, cae al piso, baja con todo el cuerpo. No era como otros pasos acrobáticos: este se basaba más bien en el estilo y la gracia. Uno podía desplegar de pie toda una rutina de movimientos incluso antes de llegar al piso".

"Otro chico, al norte de la ciudad, lo llamaba el *cork and screw*" [el corcho y el tornillo], dijo Jeffrey "DOZE" Green, un miembro de un grupo de rocksteady que pertenecía a la segunda generación de b-boys y que había visto el *boyoing* por primera vez en el North Bronx en 1975. "El nombre se debía al hecho de que las personas tenían que girar hacia abajo, saltar, abrirse de piernas y pegar un grito. Después había que levantarse, bajar para realizar otro split, luego mostrar un par de *baby-rocks* y terminar con un breve *baby-freeze*.[12] En esa época, la gente también daba vueltas con el culo apoyado en el piso."

"El afro de Tricksy era gigantesco", dijo Cindy. "Además, tenía el pelo muy liviano, porque se lo había dejado crecer. Y tenía la costumbre de realizar un paso de baile en el que saltaba y su afro empezaba rebotar. También tenía otro llamado 'el paso Frankenstein', en el que él se movía como el monstruo de la película y el afro comenzaba a subir y bajar al mismo ritmo. Era como un espectáculo, ¿no?"

Herc reunió a su propio grupo de DJs, bailarines y raperos, y los bautizó "Herculords": Coke La Rock, DJ Timmy Tim with Little Tiny Feet, DJ Clark Kent the Rock Machine, Imperial JC, Blackjack, LeBrew, Pebblee Poo, Sweet and Sour, Prince y el Whiz Kid. Sin embargo, Herc negaba que fueran una

9. *Cipher* es el nombre que reciben los grupos de raperos, b-boys o artistas de hip-hop que se reúnen con el fin de competir entre ellos, generalmente formando un círculo y turnándose para exhibir sus habilidades. [N. del T.]

10. *Hustle* es el nombre que reciben diversos pasos de baile nacidos durante el auge de la música disco en la década del setenta; este, en particular, se lleva a cabo de manera sincronizada entre varias personas, que forman filas, avanzan, retroceden y se desplazan hacia los costados mientras realizan movimientos de brazos y aplauden periódicamente para marcar el pulso. [N. del T.]

11. Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, de la Rock Steady Crew, un prestigioso historiador del hip-hop, dijo en 2001: "Las bandas de b-boys más respetadas eran los Zulu Kings y los Twins (antes conocidos como los Nigger Twins). Había un grupo del cual los Twins me hablaron llamado 'The B-Boys', quienes afirmaban algo muy interesante. Según decían, la expresión 'b-boys' originalmente se refería a ellos en particular –como, por ejemplo, el caso de los Lockers. Hubo un debate similar cuando a uno de ellos hace poco se le preguntó '¿Qué es lo que haces?', y él contestó que era uno de los Lockers. Y luego un chico afirmó 'Yo soy un Locker', y él lo miró y le dijo: 'No, no lo eres. Yo soy un Locker'. En otras palabras, es un juego en el que interviene la semántica: puede que sepas cómo bailar el paso llamado *locking*, está bien; pero yo soy el Locker aquí, soy uno de los integrantes originales de los Lockers. Es el mismo argumento que oí sobre los b-boys, cuando los Twins dijeron 'Bueno, no entendemos por qué todo el mundo dice ser un b-boy ahora. ¡Ellos son los B-Boys!'. La verdad, estoy abierto a la posibilidad, es una idea interesante. No voy a intentar refutarla. ¡No tengo con qué!". Entrevista con el autor, 20 de noviembre de 2001.

12. Los baby-rocks y el baby-freeze eran pases de baile con movimientos coordinados de piernas y piruetas esporádicas en el suelo; este último culminaba cuando la persona se paraba de manos y se quedaba "congelada", sin moverse por unos instantes. [N. del T.]

crew. "La palabra *crew* [banda] reemplazó a la palabra 'pandilla'. Cuando alguien decía *crew*, uno entendía que se refería a un grupo de pandilleros. Por eso nunca dije que los Herculords fueran una *crew*. Así nos empezaron a llamar los demás, pero en nuestro afiches nunca figuramos con ese término. Siempre nos publicitábamos como un sound system: 'los Herculoids'."

Después de reinvertir su dinero en diversos equipos de audio para el grupo, Herc estaba listo para que el proyecto diera su siguiente paso. En 1975 ya animaba fiestas para todas las edades en la Police Athletic League (o PAL) de la Webster Avenue. No obstante, estaba por cumplir veinte años y no quería quedar atado a un público infantil. Fue entonces que encontró un club llamado The Twilight Zone en la Jerome Avenue, cerca de Tremont, y empezó a organizar fiestas junto a su círculo de conocidos y su sound system. Según señaló, también reproducía videos de Muhammad Ali durante el espectáculo, hasta que le dijeron: "Herc, no les muestres más peleas de Ali. ¡Estos hijos de puta tienen cada vez más ganas de empezar a tirar golpes!".

En The Hevalo, un local muy popular en aquel entonces, Herc repartió volantes de sus shows en The Twilight Zone hasta que lo echaron. Algún día, juró, voy a tocar acá. Un tiempo después, durante una noche tormentosa, una de sus fiestas en The Twilight Zone acaparó al público y logró vaciar The Hevalo por completo. "La lluvia", aseguró, "siempre fue un signo positivo para mí". El dueño de este último local lo llamó enseguida para llegar a un acuerdo. No mucho después, Herc comenzó a tocar ahí y en otro club llamado Executive Playhouse, ante un público integrado exclusivamente por adultos.

Todos venían para escuchar los raps de Herc: "Nunca oyeron algo así antes y ahora volvieron por más, más, más de su alteza del rock. Porque, como verán, a los amantes del rock les damos rock; a los amantes de las zapadas, zapadas; y a los amantes de las fiestas, fiesta. Nena, no lastimes a nadie. No es divertido, a menos que todos la podamos pasar bien. ¡No lastimes a nadie, nena!".

Coke y otro integrante de la banda llamado Dickey le informaban al público: "No hay historia que no pueda contarse, caballo que no pueda montarse, toro que no pueda frenarse y discoteca que no podamos animar. ¡Herc! ¡Herc! ¿Quién es el hombre con el plan maestro, venido de la tierra de Gracie Grace? ¡Herc! ¡Herc!".

En 1976, Herc era el artista más multitudinario del Bronx. Ya no usaba "mata cucarachas": se vestía con un atuendo digno de su fama, trajes fabulosos de tiendas emblemáticas del Harlem, como Lee o AJ Lester. Todos los jugadores, ladrones de bancos y traficantes iban a verlo. Como él mismo explicó después: "Cuando la gente preguntaba '¿Quién es el que más dinero gana en el barrio?', le contestaban 'Kool Herc y Coke La Rock, con la música'. Esa era mi reputación".

EL LADO DUB DE LOS DOS SIETES

Al principio, parecía que 1977 sería un muy buen año para Herc. Pero como ocurrió en todas partes, los problemas no tardarían en aparecer.

A pesar de lo que muchos periodistas y académicos bien intencionados aseguraron más adelante, las fiestas barriales o los duelos entre sound systems no habían reemplazado a las reyertas ni a los disturbios en las calles. En eso están tan equivocados como Robert Moses cuando afirmaba que nunca había salido nada bueno del Bronx. Efectivamente, la verdad era mucho menos dramática y profunda. Según la nueva jerarquía de lo *cool* en el barrio, el músico había reemplazado al pandillero, pero la violencia no se terminó de un día para el otro. ¿Por qué habría de hacerlo? De cualquier forma, sí existía una enorme cantidad de energía creativa que ahora estaba lista para explotar desde los estratos más bajos de la sociedad estadounidense, y las enormes consecuencias que acarrearía este momento terminarían resonando en el mundo entero.

En 1977, Herc y sus competidores se habían dividido el Bronx, trazando un nuevo mapa territorial. En el South Bronx, desde la 138th Street hasta la 163rd Street, zona antes dominada por los Bachelors, los Savage Nomads, los Savage Skulls y los Ghetto Brothers, la nueva estrella en ascenso ahora era Grandmaster Flash, respaldado por su banda local, los Casanovas. Al sudeste, en el antiguo territorio de los Black Spades, P.O.W.E.R. y los Javelins, Afrika Bambaataa era el artista más influyente, junto con su agrupación, Zulu Nation. Al norte estaban DJ Breakout y DJ Baron. El vecindario del West Bronx y los clubes nocturnos del East Bronx todavía le pertenecían a Herc. De hecho, este seguía siendo el líder indiscutido del barrio gracias a sus discos, sus fieles seguidores y su sound system.

"Era ridículo. Lo trataban como a un dios", dijo DJ Jazzy Jay, de Zulu Nation. En una competencia legendaria que tuvo lugar en el PAL de Webster Avenue, Herc usó la potencia de su equipo para tapar por completo el sonido del sound system de Bambaataa, casi sin esfuerzo. "Cada vez que Kool Herc tocaba al aire

libre, la música se oía fuerte y clara. En cambio, cuando lo hacíamos nosotros, conectábamos un montón de cables, unos cuatro o cinco amplificadores, y ahí ya saltaban los chispazos. Algunos aparatos directamente explotaban." Y cuando Grandmaster Flash aparecía en alguna de las fiestas de Herc, como reveló el mismo Flash entre risas, "Herc siempre me hacía pasar vergüenza".

Después de que lo amenazara la policía por vender drogas, Aaron O'Bryant, uno de los seguidores de Herc, comenzó a promocionar fiestas. Con ese fin en mente alquiló el club nocturno Savoy Manor, en la 149th Street y el Grand Concourse. "Quería organizar un duelo entre Kool Herc y Pete DJ Jones. En aquella época, Pete DJ Jones era el número uno de la música disco y Kool Herc era el número uno en todo", recordó. "Así que logré que Pete DJ Jones aceptara el desafío, porque era un hombre de negocios, no dejaba pasar ninguna oferta. Lo primero que me preguntó Kool Herc era de dónde había sacado su número de teléfono. Después me explicó que yo no era un promotor con experiencia. También insinuó que podía ir al Savoy Manor y alquilarlo él mismo para hacer el duelo, si tenía ganas. No quería que yo sacara un centavo."

A mediados del año, Herc notó que su público estaba menguando. "Los chicos estaban creciendo y ahora tenían otras preocupaciones más allá de mis fiestas. De repente, uno ya no tiene dieciocho años, tiene veinticuatro, veinticinco. Puede comprar alcohol. No va a ir a una fiesta con personas de diecisiete, dieciocho", dijo. "Además, había otras figuras en ascenso."

Después del apagón y los saqueos aparecieron muchas nuevas bandas con nuevos sound systems en las calles, y los principales rivales de Herc estaban sacándole seguidores. Flash ostentaba una gran precisión, sofisticación y facilidad para el espectáculo vistoso. Bambaataa, por su parte, contaba con el respaldo de sus discos y el poder de Bronx River. El mismo O'Bryant estaba incursionando en el mundo de los DJs. Utilizando el nombre DJ AJ, O'Bryant se unió con su nuevo maestro en el arte de pinchar discos, Lovebug Starski, y expandió sus actividades hasta el Harlem. Herc comentó: "Me quedé rezagado, no me fui con ellos al downtown. Me quedé en el Bronx".

Herc finalmente aceptó tocar con DJ AJ en una fiesta de regreso a clases en Executive Playhouse. Se vendieron todas las entradas, señaló AJ, pero Herc ya no era la atracción principal. "Flash estuvo en mi espectáculo. Lo dejé hacer lo suyo y también le cedí el micrófono a Melle Mel", dijo. "Pero a Herc esto no le ayudó profesionalmente para nada, porque ya estaba pasando de moda."

Unos meses después, mientras Herc se preparaba para otra velada en el mismo club, al que le habían cambiado el nombre (ahora se llamaba The Sparkle), oyó que se estaba por armar una pelea. "Mike, el de las luces, tuvo un altercado con alguien en la puerta", explicó Herc. Mike no dejaba que tres hombres entraran a la discoteca, y estos se estaban poniendo cada vez más violentos. Cuando Herc quiso intervenir, uno de ellos sacó un cuchillo. Herc sintió como la hoja le entraba tres veces en el costado. Cuando levantó una mano ensangrentada para protegerse la cara, el agresor lo apuñaló por última vez en la palma y subió con los otros por las escaleras, perdiéndose en la oscuridad de la noche. "Después de eso, me recluí", admitió, exhalando largamente.

Era 1977.

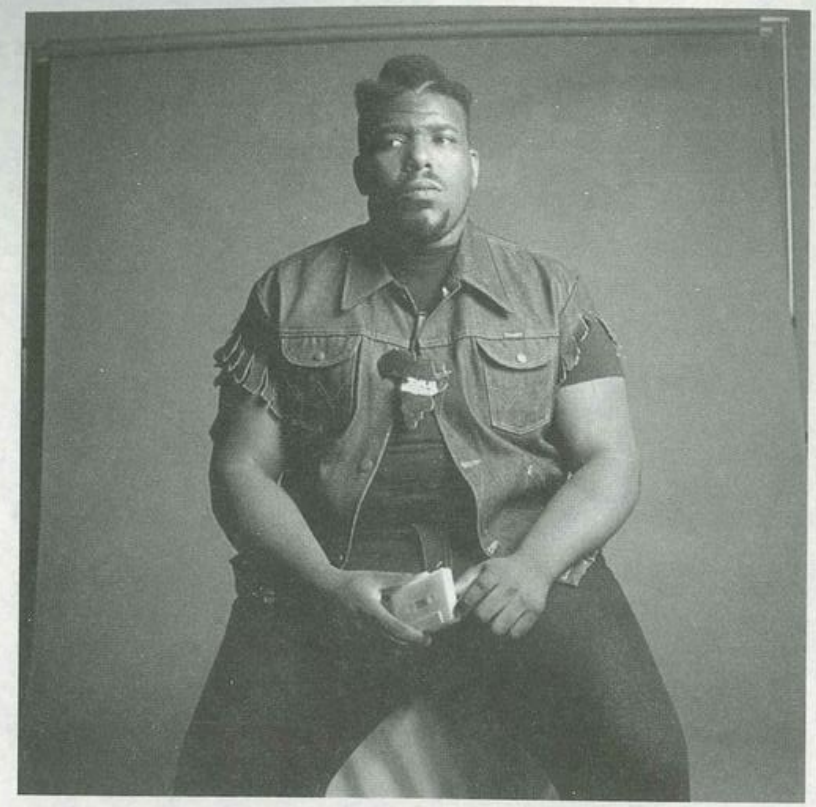
Bob Marley estaba en un estudio de grabación extranjero, recuperándose de un intento de asesinato y cantando: "Many more will have to suffer/ Many more will have to die/ Don't ask me why" [Muchos más tendrán que sufrir/ muchos más tendrán que morir/ no me pregunten por qué]. Bantu Stephen Biko estaba encadenado, desnudo y en coma en la parte de atrás de una camioneta Land Rover de la policía sudafricana. La banda Baader-Meinhof perecía en un suicidio colectivo en una cárcel de Alemania. Los Jemeres Rojos llenaban sus campos de exterminio. Los Weather Underground y el Partido de los Young Lords se arrastraban hacia la última etapa de su brutal decadencia. En Londres, al igual que en la ciudad de Nueva York, la crisis del capitalismo provocó el abandono de manzanas y edificios enteros, y la aparición súbita de los punks en Kings Road –con sus piercings, mohawks y camperas de cuero– causó paroxismos de histeria. Era como si la historia hubiese vuelto a empezar de cero.

En el Bronx, la época de esplendor de Herc pronto quedaría relegada al pasado. Aun así, había surgido una nueva cultura a su alrededor que captó la imaginación de una nueva camada de jóvenes en el barrio. Herc había descartado y dejado de lado todo, salvo los elementos más potentes y básicos: el ritmo, el movimiento, la voz y el renombre. Y con esto invocó a un espíritu que ya habitaba en las calles del Congo Square, el Harlem y Wareika Hill. La nueva cultura parecía girar constantemente hacia adelante y hacia atrás –un loop histórico, la historia como loop– llamando, respondiendo, dando vueltas y renovándose sin cesar.

En el loop existe el alfa, el omega y los puntos de inflexión intermedios. El borde desaparece, se pierde en el movimiento infinito y devela una nueva lógica: la circunferencia de una visión del mundo.

Fanga alafia ashéashé
[Bienvenido, que la paz sea contigo]
Rima infantil yoruba

PLANET ROCK
1975-1986



Afrika Bambaataa por © Lisa Haun / Michael Ochs Archive

5.

LA SALVACIÓN ESPIRITUAL

EL MISTERIO Y LA FE DE AFRIKA BAMBAATAA

Nací en la época equivocada.

Napoleon Wilson, Asalto a la comisaría del distrito 13

Afrika Bambaataa era un adolescente con una gran reputación. "Cuando caminaba por los complejos de viviendas públicas", señaló Jazzy Jay, "era como ver al Padrino paseando por las calles de Little Italy". Jay se había mudado a Bronx River Houses en 1971 después de que su familia perdiera su departamento en el Harlem en un incendio. Como otros cientos de jóvenes en Bronx River, Jay empezó a seguir a Bambaataa.

"Bam solía abrir la ventana, poner sus parlantes afuera y pasar música todo el día. Vivía justo en la parte exterior de lo que sería el centro de Bronx River. Era como un óvalo enorme. El centro comunal se encontraba justo en el medio, y Bam vivía a la izquierda. En general, él pasaba música y yo andaba en bicicleta todo el día haciendo *wheelies*", dijo Jay. "Bam era como el flautista de Hamelin."

Cuando las pandillas comenzaron a desintegrarse, Bambaataa vislumbró lo que deparaba el futuro antes que nadie. Cada uno de los complejos de viviendas tenía sus propias pandillas, lo que a veces convertía las dos cuadras que los separaban en tierra de nadie. Sin embargo, Bambaataa estaba dispuesto a

llevar gente a territorios ajenos, cruzando fronteras que ellos imaginaban infranqueables e ingresando a vecindarios en los que no estaban seguros de poder entrar. Bambaataa –quien decía que su nombre era zulú y que significa "líder afectuoso"– les demostraba que ellos, sin saberlo, ya estaban listos para conocer nuevos horizontes.

Tres décadas después, Jay no dejaría de sorprenderse al recordarlo: "Bam decía, por ejemplo, 'Miren, va a haber una fiesta barrial en Bronxdale', ponía una pila de casetes de música en una caja y empezaba a caminar hacia allí, y enseguida tenía como cuarenta personas que lo seguían.

"Bam era el líder. Uno veía que Bronx River siempre participaba en todos los eventos. Íbamos a Bronxdale, a Soundview, a Castle Hill. Dondequiera que hubiera una fiesta barrial, aparecíamos nosotros. Nunca faltaba Bam ni su séquito, su *ejército*. Si Bam iba a algún lado, eso significaba que ahí habría una fiesta, que ese era el lugar al que había que ir. Y si uno faltaba, aunque fuese solo a la reunión previa para dirigirse al evento, enseguida corría el rumor y alguien te avisaba: 'Vamos, Bam y todos los demás ya se pusieron en marcha. ¡Hay fiesta!'"

VIVIR DOS VECES AL MISMO TIEMPO

De los tres reyes, de la trinidad de la música hip-hop –DJ Kool Herc, Grandmaster Flash y Afrika Bambaataa–, el más enigmático era sin duda Afrika Bambaataa Aasim.

No porque fuera huraño. De hecho, a diferencia de Herc o Flash, Bambaataa nunca se ha alejado de la vista del público. A lo largo de su prolífica carrera como músico y de su prolongado liderazgo de la organización Universal Zulu Nation, Bambaataa siempre ha mostrado una gran generosidad. Periódicamente recorre el mundo, dando lo mejor de sí a sus fans, los periodistas, los miembros de Zulu Nation y los entusiastas del hip-hop de todas las naciones. Y aun así, en el fondo, sigue siendo un misterio. Hay cosas que todos parecen saber sobre Bambaataa y cosas que nadie ha logrado descifrar. El filósofo Claude Lévi-Strauss bien podría haberlo descripto como una persona que vive dos vidas simultáneamente: la primera como hombre dentro de la historia y la segunda como mito que trasciende lo temporal.

En apariencia, sus antecedentes están bien documentados. Es el caudillo de guerra de los Black Spades que se transformó en el Maestro de las Grabaciones; el chamán que hizo bailar a cientos de forajidos combinando música de Kraftwerk, Fela Anikulapo-Kuti, el tema de *La pantera rosa*, los Rolling Stones y Magic Disco Machine; el fundador de Universal Zulu Nation, la primera institución del hip-hop, una organización que ponía énfasis tanto en abrir mentes como en armar fiestas; el predicador del evangelio de los "cuatro elementos" (el DJ, el MC, el b-boy y el grafiti); el misionero que difundió el mensaje del hip-hop a los cuatro rincones del planeta, y luego más allá de Planet Rock.

Cuando el hip-hop perdió el rumbo, Bambaataa añadió un quinto elemento: "conocimiento". Según explicó, los miembros de Zulu Nation priorizan la búsqueda de "razonamientos basados en el conocimiento apropiado, la sabiduría apropiada, el '*overstanding*'[1] apropiado y los sonidos apropiados. Es decir, queremos que nuestros adeptos no se basen en creencias, sino en hechos, en 'hechología'". Y aun así, hay algunos hechos sobre su propia vida que son sorprendentemente elusivos.

Se sabe, por ejemplo, que Bambaataa nació en Manhattan y que sus padres eran de ascendencia jamaiquina y barbadense. Pero se ha negado a revelar su fecha y nombre de nacimiento. Muchas biografías alegan, incorrectamente, que en un principio se llamaba Kevin Donovan, cuando ese nombre en realidad le pertenece al líder de la banda local del empresario discográfico Paul Winley, The Harlem Underground Band.[2] Tal vez, en la adolescencia, Bambaataa haya atravesado un período de continua reinvención. En sus gra-

1. Uno de los diversos términos acuñados por Bambaataa y utilizados exclusivamente dentro de Universal Zulu Nation. Se trata de una variación de *understanding* [conocimiento], que reemplaza el prefijo "under" [debajo] por "over" [sobre]; podría traducirse acaso como "supra-conocimiento". [N. del T.]

2. Kevin Donovan figura como "arreglista" en los créditos del primer disco de Bambaataa and Cosmic Force, *Zulu Nation Throwdown, Volume 1*. Bambaataa no tenía el menor afecto o respeto por Paul Winley ni por su banda local. Este es un extracto del artículo que Hager publicó en *Village Voice*: "Finalmente, en 1980, logró llegar a un acuerdo con el sello discográfico de Paul Winley, que en ese momento luchaba por mantenerse a flote. En noviembre, grabó dos versiones en discos de doce pulgadas de *Zulu Nation Throwdown*, una con Cosmic Force y la otra con Soul Sonic Force. Cuando se editó el single, sin embargo, Bambaataa descubrió que Winley había agregado instru-

fitis, por ejemplo, utilizaba una amplia variedad de firmas, como BAMBAATAA, BAM 117 y BOM 117 –esta última sigla, como le explicó una vez a un grupo de periodistas alemanes en una entrevista, significa Bambaataa Osisa Mubulu.

Muchas biografías indican que nació el 10 de abril de 1960. Aunque otras, en cambio, afirmen que su fecha de nacimiento fue el 17 de junio de 1957, lo cierto es que el mes correcto parece ser abril: Kool Herc, nacido a mediados de ese mismo mes, ha festejado su cumpleaños junto con Bam en varias ocasiones. Pero si Bambaataa efectivamente hubiese nacido en 1960, tendría que haberse unido a los Black Spades a los nueve, convertido en caudillo de guerra antes de los diez y fundado The Organization, el grupo que precedió a Zulu Nation, a los trece. Lo más probable es que haya nacido en abril de 1957. Él se niega a tocar el tema. "Nosotros *nunca*", le advierte con firmeza a los entrevistadores lo suficientemente tontos como para preguntarle al respecto, "hablamos de mi edad".

Bambaataa tiene buenas razones para no revelar ese tipo de información personal. A comienzos de su carrera, difundir su edad podría haber dañado su reputación entre los más jóvenes. Además, siempre sospechó que se encontraba bajo la vigilancia de las autoridades, cuya actitud le parece hostil y quienes de tanto en tanto acusan (erróneamente) a Universal Zulu Nation de ser una agrupación pandillera violenta. De ahí que Bambaataa genere la impresión de ser *eterno*. Es como si estuviera más allá del tiempo, de cualquier edad.

Por su parte, él se presenta a sí mismo con humor. La segunda de las *Infinity Lessons* [Lecciones del infinito] de Zulu Nation explica que Bambaataa originalmente había sido el nombre de un líder zulú del siglo XIX que llevó a cabo una revuelta contra el sistema de impuestos de las autoridades coloniales británicas en Sudáfrica. Este Bambaataa no tenía pruritos a la hora de recurrir al misticismo para despertar el fervor de sus seguidores. Después de pedirles que abandonaran todo símbolo y objeto de origen europeo salvo las armas, les aseguró que un médico brujo resucitado le había dado una poción que lo inmunizaba a las balas. Bambaataa la bebió, se puso frente a un pelotón de fusilamiento y les ordenó que abrieran fuego. "No obstante, cuando el humo se disipó, helo allí, indemne y con una sonrisa de oreja a oreja", dice la lección. "¿La explicación? Balas de salva." Hay hechos y "hechologías" que pesan menos que los mitos en los que queremos creer. "Parar balas con dos tocadiscos no es algo que se logre con sociología", escribió Gary Jardim en un artículo famoso sobre Bambaataa, publicado en *Village Voice* en 1984, "sino que, para conseguirlo, se debe encontrar el espíritu que habita en la música y aprender a demostrar su presencia". Nunca nadie se puso a debatir si Bambaataa podía o no detener las balas. Lo importante es que hacía que uno lo *creyera* posible.

En otras palabras, Bambaataa fue la figura seminal y proteica que encendió las primeras llamas de la generación del hip-hop. Lo que hizo fue transformar su entorno en una estructura sonora y social, y de ese modo promovió las ideas que le darían forma a la futura rebelión generacional. Son innumerables los arquetipos del mundo del hip-hop que parecen haber nacido a partir del conjunto de hechos y mitos que representa la vida de Bambaataa Aasim, quien no solo es el padrino del género, sino también un *original gangster*,[3] promotor de la paz post-derechos civiles, rockero de los levantamientos afroamericanos, arqueólogo del breakbeat, místico interplanetario, elucubrador de teorías conspirativas, afrofuturista, activista del género y *griot*[4] del siglo XXI.

Aun así, existen dos fechas que ayudan a ubicarlo dentro de su contexto temporal y geográfico. En 1971, el año de la tregua de las pandillas del Bronx, Bambaataa, quien en aquel entonces era apenas un adolescente, fue por primera vez en ómnibus al colegio Stevenson High School, en la zona este de Soundview, una población mayormente blanca, como consecuencia de un fallo judicial a favor de la desegregación escolar. A pocas semanas de la llegada de los estudiantes negros, entre los cuales se encontraban varios Black Spades, los miembros de las pandillas blancas comenzaron a organizarse, y no tardó en de-

mentos sin siquiera consultarle al respecto. 'Era una locura', dijo Bambaataa. 'Cuando grabé las canciones, solamente incluían una batería. Cuando se editaron, Winsley había añadido un bajo y música rara de guitarra. Después, cuando nos tuvo que pagar, empezó con las excusas'." Steven Hager, "Afrika Bambaataa's Hip Hop", *Village Voice*, 21 de septiembre de 1982, p. 73.

3. *Original gangster* (OG) es un término con el que se designa en la cultura hip-hop a los pandilleros más veteranos o que formaron parte de la *old school*. [N. del T.]

4. El *griot* (también conocido como *jeli*) es un narrador oral de África Occidental, similar a los bardos en la cultura europea. Al igual que estos últimos, los *griots* muchas veces recurren a la música, la versificación y la improvisación para narrar leyendas e historias tradicionales, populares o de su propia autoría. [N. del T.]

clararse una guerra racial a lo largo de los territorios fronterizos del distrito. Las escuelas se transformaron en campos de batalla, el frente sangriento de la integración; las pandillas eran las tropas de choque.

Diez años después, en 1981, Bambaataa atravesaba otro tipo de desegregación muy distinta y completamente voluntaria: había comenzado a llevar la música y cultura negras y latinas del Bronx a los clubs de punk rock del sur de Manhattan, frecuentados en su mayor parte por estudiantes de arte blancos. Los pioneros de la generación del hip-hop estaban derribando las barreras de la segregación, aquellas que sus padres ya habían empezado a socavar. Al poco tiempo, el hip-hop no solo abarcaría toda la ciudad, sino todo el mundo: vendría la época de Planet Rock.

La mayoría de los cultores del hip-hop que vivieron durante esos años emocionantes que marcaron la transición de la década del setenta a la de los ochenta hoy se asombran, en retrospectiva, de que algo en lo que participaron en su juventud, cuando todavía eran inocentes e idealistas, se haya podido convertir en un movimiento tan difundido e influyente. Bambaataa, con todo, no comparte ese asombro. Él siempre supo que el hip-hop llegaría a su estado actual. "Cada paso representó un nuevo avance, incluso la era de las pandillas, que nos permitió llegar a donde estamos" dijo, como si desde hace mucho disfrutara de la perspectiva que se adquiere al alcanzar la cima.

EL DESTINO DEL SONIDO

Afrika Bambaataa se crio en la planta baja de una de las torres de quince pisos de Bronx River Houses, un complejo de viviendas públicas de doce edificios cercano a otros dos enormes proyectos residenciales de la posguerra, Bronxdale Houses y James Monroe Houses.

Fue su madre quien se encargó de criarlo, una enfermera que provenía de una familia muy comprometida con los movimientos internacionales culturales y de liberación afroamericanos. A medida que se fue acercando a la adultez, durante la turbulenta segunda mitad de la década del sesenta, Bambaataa empezó a conocer de primera mano los fervorosos debates ideológicos acerca de la lucha por la libertad de las comunidades negras –integración o separación, el voto o las balas– que se armaban en la sobremesa o el living. Su tío, Bambaataa Bunchinji, era un nacionalista afroamericano muy prominente. Muchos en su familia era musulmanes negros devotos.

Bambaataa parecía haber nacido con un marcado sentido de su propio destino. David Hershkovits, un periodista que llegó a conocer a Bambaataa a principios de los ochenta en la escena de los clubes del downtown, señaló: "En algún momento, cuando era muy joven, la gente empezó a verlo como alguien a quien debían educar e informar sobre lo que estaba sucediendo en el mundo, más allá del Bronx. Creo que, en cierta forma, es un elegido".

Los últimos años de la década del sesenta fueron un período en el cual fuerzas irreconciliables se trenzaron en una disputa intensa. Dentro de la comunidad, las opiniones políticas sobre la integración, la violencia y la revolución podían convertirse en asuntos de vida o muerte. No obstante, a través de la colección de discos de su madre –un conjunto ecléctico de música que incluía a artistas como Miriam Makeba, Mighty Sparrow, Joe Cuba y Aretha Franklin–, Bambaataa desarrolló una perspectiva distinta. Frente a la potencia rítmica de James Brown y su filosofía autosuficiente heredada del Black Power ("No me den nada, lo conseguiré todo por mí mismo")[5] o el baile integracionista de la "gente común"[6] de Sly Stone, las posiciones ortodoxas perdían toda su rigidez. James Brown era capaz de cantar sobre el orgullo afroamericano ante un público completamente blanco; Sly Stone podía tocar y bailar con las Panteras Negras. La música liberaba a las ideologías de su coraza externa, lograba que se acercaran mutuamente para encontrar un punto de expresión en común y formar una poderosa unidad.

Bambaataa estaba creciendo en una cultura popular cada vez más veloz, una explosión cuántica de sonidos e imágenes. Por eso decidió comenzar a imponer su propio orden en ese caos de representaciones. De joven, se había sentido fascinado con *Zulú,* una película de 1964 protagonizada por Michael Caine, que contaba la historia de la batalla de Rorke's Drift, en Natal, Sudáfrica, en 1879. No es casualidad que Rorke's Drift sea recordado como una suerte de Fuerte Apache británico, una batalla del Álamo en la que ganaron los blancos.

5. La frase remite a "I Don't Want Nobody to Give Me Nothing (Open Up the Door, I'll Get It Myself)", canción editada por James Brown a comienzos de 1969. [N. del T.]
6. Alusión a "Everyday People", tema editado por Sly and the Family Stone a fines de 1968. [N. del T.]

La película estaba narrada exclusivamente desde su punto de vista; a pesar de los cientos de extras africanos, no había ni un solo negro que interpretara un papel importante. En el clímax del film podía verse a los soldados de rojo formados en silencio, con las bayonetas en la mano, parados frente a una montaña de cuerpos africanos, una marea negra que habían logrado detener al borde de sus pies. De haberse estrenado dos décadas más tarde, después de la lucha por los derechos civiles y el Black Power, es muy probable que los activistas hubiesen organizado un boicot.

Pero cuando Bambaataa la vio a principios de los sesenta, quedó cautivado. La película empezaba luego de la derrota de los ingleses a manos de los zulúes en Isandhlwana, con una larga toma que mostraba a cientos de soldados británicos muertos, desperdigados en la planicie africana. La acción se trasladaba después a una escena majestuosa, en la que se representaba una ceremonia de casamiento colectivo zulú y su danza de la victoria. Los británicos se comportaban como un grupo dispar de individualistas que nunca dejaban de pelearse entre sí a los gritos; los zulúes, en cambio, eran una masa primitiva y homogénea. Esa era la dicotomía que generaba la tensión central de la película: ¿podrán los defensores de la democracia blanca, divididos y superados en número, reconciliar sus diferencias y unirse a tiempo para vencer a las hordas innumerables del antiguo despotismo del "Continente Oscuro"?

Sin embargo, lo que Bambaataa retuvo de *Zulú* fueron las poderosas imágenes de solidaridad negra. Antes del ataque a Rorke's Drift, cientos de guerreros zulúes aparecían en la cresta de la montaña, abrumando a los soldados imperiales, e inmediatamente golpeaban sus lanzas contra sus escudos, daban un estentóreo grito de guerra y atacaban a la guarnición. A pesar de que muchos de ellos caían ante los mosquetes británicos, simplemente se negaban a rendirse. Al anochecer, los zulúes continuaban con su ataque y lograban prender fuego el puesto fronterizo inglés.

"Eso me voló la cabeza", dijo Bambaataa. "Porque en aquella época nosotros éramos considerados apenas negros, negritos, gente de color, conceptos degradantes. Lo único que veíamos eran cosas como *Las urracas parlanchinas* y Tarzán: un blanco es el rey de la selva. Y entonces se estrena esta película que muestra cómo los africanos pelean por su tierra contra el imperialismo británico. Ver a los negros pelear por su libertad y su tierra es algo que me quedó grabado. Me dije: 'Cuando sea grande, voy a crear un grupo que se llame Zulu Nation'."

Más adelante, Bambaataa entregaría a sus seguidores unos emblemas redondos, con caras negras de ojos y labios blancos, para que usaran colgados alrededor del cuello. Se trataba de un símbolo tomado de uno de los grupos negros de Mardi Gras más famosos y antiguos de Nueva Orleans, Zulu Krewe. Las agrupaciones de derechos civiles habían ejercido presión para que Zulu Krewe se separara y dejara de perpetuar lo que ellos consideraban estereotipos y maquillaje denigrantes. En cambio, la actitud de Bambaataa hacia *Zulú* y Zulu Krewe fue la misma que tuvo siempre hacia las ideologías políticas y sus propios discos: aprovechó lo que consideraba valioso y descartó el resto para crear nuevas mitologías.

EN CAMINO

Si bien en el hogar de Bambaataa podía constatarse el fervor político de la época, varios factores estaban erosionando la posibilidad de una revolución. En 1968, la heroína regresó de manera súbita y dramática a las calles del sureste del Bronx. Richie Perez, que luego integraría el Partido de los Young Lords, trabajaba por aquellos años como profesor en la Monroe High School, escuela ubicada enfrente de Bronx River Houses. "La heroína llegó muy rápido y en grandes cantidades. Estaba por todos lados. Muchos alumnos que yo conocía empezaron a volverse adictos", dijo. Al mismo tiempo, las pandillas blancas se unieron en una tenue alianza con el fin de apuntar contra los jóvenes negros y latinos. Por su parte, las pandillas negras y puertorriqueñas de la zona de Soundview surgieron como respuesta a los yonquis y las pandillas blancas, y luego comenzaron a pelearse entre sí.

Bambaataa gravitó hacia ese tipo de bandas de una manera tan inexorable como cualquier otro adolescente de Bronx River. La primera que le llamó la atención fue una pandilla fundada en su vecindario llamada P.O.W.E.R., sigla de "People's Organization for War and Energetic Revolutionaries" [Organización Popular de Guerra y Revolucionarios Enérgicos]. Esta adoptó la retórica de las Panteras Negras, pero con un objetivo algo menos elevado, aunque igual de urgente: evitar que los Black Spades de Bronxdale conquistaran Bronx River. Bambaataa se unió a la banda pero, según explicó, cuando P.O.W.E.R. entró en guerra con las pandillas blancas, la escalada de violencia y la represión policial

terminaron por obligar a sus líderes a entrar en la clandestinidad. "En ese momento decidí unirme a los Spades para después sumar al resto del barrio", explicó. La única huella que P.O.W.E.R. dejó en la historia fue el hecho de haber sido la primera pandilla que se mencionaba en el tratado de paz de 1971.

Bambaataa se forjó una reputación dentro de los Black Spades gracias a su temeridad a la hora de entrar en territorios ajenos para estrechar relaciones con otras pandillas. Según dijo, "yo era una persona que siempre estaba en lugares distintos. Por ejemplo, si bien era un Spade, también me juntaba con los Nomads. Si bien estaba con los Nomads, también me juntaba con los Javelins. Cada vez que ingresaba a una banda, contaba con el poder, con el respaldo de la otra banda con la que andaba. Y aunque fuera un Spade, de cualquier modo ejercía cierta influencia y control sobre algunos de los Nomads, de los Javelins". Muy pronto, la capacidad de Bambaataa de moverse entre diferentes pandillas dejó de parecer una debilidad y comenzó a considerarse una virtud. "Si alguien tenía problemas, yo era la persona que podía reunir a trescientos o cuatrocientos hombres y tomar medidas."

El presidente de los Black Spades, Bam Bam, lo nombró caudillo de guerra. El joven y astuto Bambaataa ahora sería el responsable de enlistar más tropas y expandir el territorio de la banda. "Todo lo que sabía sobre ataques lo saqué de Napoleón, de Shaka Zulú. Usaba lo que estaba leyendo en la escuela para atacar otros territorios y obligarlos a que se unieran a nosotros", explicó Bambaataa. Así, no solo ayudó a consolidar el control de Bronx River, sino que también posibilitó la expansión de los Black Spades en Soundview, Castle Hill y Monroe Houses, hasta Patterson Houses en el lado oeste. Los Spades no tardaron en alcanzar los complejos de viviendas del Harlem, Brooklyn y Queens, y en transformarse en la pandilla más grande de la ciudad. "Dondequiera que hubiese una comisaría, había una división de los Spades", dijo.

Cuando las tensiones raciales estallaron en la Stevenson High School, Bambaataa lideró a la banda en los enfrentamientos contra las pandillas blancas a lo largo y ancho de Soundview y West Farms. No obstante, también empezó a mostrar signos de ambivalencia. "Durante la primera semana, todo parecía andar bien", escribió en una composición escolar. Luego, en tercera persona, describió cómo los crecientes conflictos raciales entre las pandillas desembocaron en una terrible batalla en un centro comercial. "Desde ese día, Stevenson nunca volvió a ser un colegio pacífico."

Los enfrentamientos recrudecieron, pero la tregua de 1971 propició un acercamiento entre las pandillas negras y latinas de South Bronx. El tratado de paz y la manera en que el presidente de los Black Spades, Bam Bam, se comprometió personalmente a respetarlo tuvo un efecto profundo en el joven caudillo. Bambaataa comenzó a buscar una salida, y descubrió que su habilidad a la hora de movilizar a la gente para luchar fácilmente podía cumplir el objetivo de promover la paz. Como le dijo su amigo Jay McGluery al periodista Steven Hunger: "Había muchísimas pandillas, pero él conocía al menos a cinco miembros de cada una. Cada vez que había una rencilla, Bambaataa intentaba solucionarla. Le interesaba la comunicación".

La nueva escena creada por Herc le ofreció a Bambaataa una manera de avanzar hacia su objetivo. Por otro lado, dos ex miembros de los Black Spades también se habían hecho DJs: Kool DJ D en Bronx River y Disco King Mario en Bronxdale. Bambaataa aprendió el oficio de ambos y luego empezó a organizar sus propias fiestas en el centro comunal, a unos pasos de su departamento. "Cuando me convertí en DJ, ya tenía un ejército que me respaldaba, así que sabía que mis fiestas iban a llenarse automáticamente", señaló.

Ese mismo año, inauguró la Bronx River Organization como alternativa a los Black Spades. En ciertos aspectos, esta medida recordaba a la transformación que habían experimentado los Ghetto Brothers.[7] "Teníamos un lema: 'Esta es una organización. No somos una pandilla, somos una familia. No busquen problemas. Dejen que los problemas los encuentren a ustedes, y después peleen con todas sus fuerzas'", recordó.

Algunas de las líneas de batalla estaban desapareciendo. Las fiestas representaban la llegada de algo nuevo. Bambaataa formó una alianza estratégica con la banda Chuck Chuck City Crew de Disco King Mario en Bronxdale, y la gente de otros complejos de viviendas empezó a seguirlo. Con el tiempo, The Bronx River Organization pasó a denominarse simplemente The

7. The Universal Zulu Nation, sin embargo, sostiene que su fundación data del 12 de noviembre de 1973, fecha en la que probablemente nació The Organization. La tercera *Infinity Lesson* dice: "The Universal Zulu Nation fue fundada en 1973, pero empezó a llegar al poder en 1975 d.C., de la mano de un joven alumno del Adlai Stevenson High School llamado Afrika Bambaataa, [...] quien también lideró la agrupación conocida como The Organization durante dos años y la pandilla de los Black Spades durante cinco".

Organization y se transformó en un instrumento más que le permitía a Bambaataa realizar reuniones y fiestas cada vez más importantes.

Mientras que Kool DJ D, Disco King Mario y otros DJs de Bronx River como DJ Tex pasaban canciones de música disco alegres y rápidas, muy populares en la radio, Bambaataa prefería el énfasis que DJ Kool Herc ponía en los breaks en lugar de los temas propiamente dichos. El sonido de Bam se convirtió en el espejo rítmico de su filosofía de paz: la música que reproducía en sus sets estaba imbuida de la misma curiosidad y apertura de espíritu que trataba de fomentar a través de The Organization. Bambaataa mezclaba breaks de Grand Funk Railroad y los Monkess con Sly Stone, James Brown y los discursos de Malcolm X. Reproducía fragmentos de salsa, rock y soca con el mismo entusiasmo que reproducía breaks de soul y funk. Estaba tratando de aprovechar lo que había de bueno en todas las cosas, y fue así que terminó eclipsando al resto de los DJs y convirtiéndose en el programador de mayor renombre del distrito.

Todos los fines de semana, Bambaataa presidía un ritual de movimiento y diversión. Como observó Jazzy Jay: "Las fiestas barriales eran una manera de hacer lo nuestro, enchufando nuestros equipos al poste de luz. A veces pasábamos música hasta las dos de la mañana. Y teníamos el apoyo de toda la comunidad. Digamos que preferíamos verlos hacer eso, algo constructivo, a que se rompieran la cabeza entre sí como en la época de las pandillas".

SOULSKI

Bambaataa había encontrado algo poderoso, creativo, que apuntaba a la vida. Sin embargo, fue una muerte lo que terminó de cambiar definitivamente su rumbo. El 6 de enero de 1975, la policía abatió a su primo Soulski –Bam se niega a divulgar su verdadero nombre– en un enfrentamiento sangriento.

En un lugar recóndito de la Sección B de la edición del 11 de enero de 1975 del *Amsterdam News*, se publicó el siguiente informe policial:

DOS MUERTOS EN DUELO DEL BRONX

Dos jóvenes fueron abatidos durante un tiroteo con la policía del Bronx el lunes a la noche en Pelham Parkway, cerca de White Plains Road, y otro fue llevado herido al hospital. Se ha identificado a los occisos como Ronald Brown, de 20 años, con domicilio en el número 2187 de Washington Avenue, y Ronald Bethel, de 17, radicado en el 2100 de Tiebout Avenue. Se detuvo a James Wilder, de 20, con domicilio en el 2507 de Washington Avenue.

RESISTENCIA

La policía afirmó que los oficiales Jeffrey Matlin y Robert Visconti se encontraban patrullando Pelham Parkway cuando notaron la presencia de tres hombres con actitud sospechosa en un vehículo.

Los oficiales les hicieron señas para que detuvieran el auto y los individuos acataron el pedido. En ese momento, los tres hombres salieron del vehículo y, en lugar de caminar hacia el patrullero, se dirigieron a la parte trasera del automóvil.

La policía informó que uno de los hombres tenía una escopeta y que los otros dos también estaban armados. Los oficiales les habrían ordenado que soltaran las armas, ante lo cual los jóvenes les habrían disparado. La policía abrió fuego a su vez y los tres sospechosos huyeron hacia la zona arbolada de Pelham Park.

TIROTEO

Los tres jóvenes corrieron hacia el este de Pelham Park, seguidos por la policía. A los dos oficiales se sumaron los uniformados Charles Iacovone, Donald Powers y John B. Kelly, quienes les brindaron apoyo durante el tiroteo.

Según fuentes policiales, el vehículo que conducían los sospechosos, un Mercury año 1968, es propiedad de la madre de Brown, Sarah Williams. Se ha asignado al caso al detective Edward Heck, de la novena zona de homicidios.

Bambaataa, que todavía conserva una copia del certificado de defunción de Soulski, no habla mucho del incidente. Aun así, es claro que en su opinión sucedió más de lo que se dijo. Alguna vez señaló, en un susurro: "Le dispararon en los pulmones y el pecho, lo llenaron de agujeros. Lo destruyeron".

Un mes después de la muerte de Soulski, policías del Bronx mataron a un adolescente de catorce años que en ese momento manejaba un auto robado. Un vocero alegó que los oficiales dispararon cuando el muchacho se abalanzó sobre ellos con un cuchillo; las autopsias, en cambio, revelaron que le habían disparado por la espalda. Ambos incidentes desencadenaron una crisis distinta a la que la muerte de Cornell Benjamin había provocado en los Ghetto Brothers: el resultado fue que las pandillas concentraron toda su furia en las autoridades.

Representantes del *Amsterdam News* se unieron a los líderes de la comunidad en un esfuerzo local para aliviar las tensiones barriales y les rogaron a Bambaataa y los Black Spades que no hicieran justicia por mano propia, que dejaran que el sistema judicial se encargara del asunto. De cualquier manera, otra pandilla, los Peacemakers, ya le había declarado la guerra a los policías y bomberos. Otros líderes pandilleros contactaron a Bambaataa para ofrecerle su ayuda en caso de que él también decidiera declarar la guerra.

Muchos años después, Bam grabaría una canción que titularía "Bambaataa's Theme", una versión electro del tema principal de la banda de sonido de *Asalto a la comisaría del distrito 13*, que John Carpenter estrenó en 1976. Este largometraje inauguró un nuevo género, la película de terror urbano, que luego incluiría filmes como *Distrito Apache: el Bronx*, la remake que Daniel Petrie realizó en 1981 de *Fuerte Apache*, de 1948, protagonizada por John Wayne. En lugar de guerreros indios, zulúes o zombis, los héroes de la película de Carpenter debían defender una comisaría desolada contra hordas de pandilleros oscuros y armados hasta los dientes, que buscaban vengar a sus compañeros asesinados por la policía. La fascinación de Bambaataa con el film despierta varias interrogantes: ¿se identificaba con los atacantes o los atacados? ¿Qué tipo de emociones le habrá provocado la ofensiva que se mostraba en la pantalla?

Al final de *Zulú*, los guerreros sudafricanos vuelven a aparecer en la cima de la montaña que se eleva por sobre Rorke's Drift. Pero en lugar de atacar, levantan sus *assegais* [lanzas] y a viva voz entonan una canción en honor al coraje de los soldados británicos, para luego retirarse en silencio a KwaZulu-Natal. En 1964, un año después de que Kenia se independizara de Gran Bretaña, tal vez ese final le pareciera perfecto a una audiencia que ya sentía nostalgia de un imperio que estaba desapareciendo: los nativos se retiran, a pesar de su impresionante superioridad numérica, ante los ensangrentados pero inquebrantables representantes de la virtud imperial. En 1975, en cambio, es posible que Bambaataa, menos ocupado con el pasado que con el futuro, hubiera visto ese final con otros ojos.

A pedido de los líderes de la comunidad, Bambaataa y sus seguidores aceptaron esperar a que los oficiales blancos fueran procesados por ambos incidentes. Pero los policías fueron sobreseídos y las pandillas del Bronx estaban listas para actuar. Bambaataa finalmente había llegado a su punto de inflexión. Las pandillas nunca lanzaron un ataque en masa contra las comisarías, sin embargo. Como los musicales guerreros zulúes, Bambaataa y sus seguidores decidieron retirarse. Eligieron la vida.

SE COMPLETA EL LOOP

La juventud alienada del Bronx necesitaba algo en lo que pudiera creer. Según afirma Bambaataa, cuando él estaba en los Black Spades "muchas de las organizaciones venían a hablarnos. Por ejemplo, había algunos grupos cristianos de distintas iglesias, sacerdotes militantes que se acercaban para charlar con muchas de las pandillas. Algunos de nosotros simplemente los ignoramos".

Después de Malcolm X, ¿quién podía tomar en serio la idea de un cielo para los sumisos? Solo los polémicos profetas en la veta de Garvey, como el pastor Louis Farrakhan, de la Nación del Islam, y el doctor Malachi Z. York (también conocido como el imán Isa o As Sayyid Issa Al Haadi Al Mahdi), líder de la Ansaaru Allah Community, podían hablarle a los jóvenes extraviados. De acuerdo con Bambaataa, "ellos enseñaban que no éramos 'negritos'. No éramos gente de color. Éramos hombres y mujeres negros, y debíamos despertar y aprender a amarnos a nosotros mismos, a respetar a los nuestros. Debíamos mirar de nuevo hacia África. Eso empezó a calar hondo en muchos de nosotros".

Los mensajes de redención racial ayudaron a que Bambaataa orientara mejor su furia. "No estaba de acuerdo con muchas de las cosas que decían los blancos. Uno empieza a cuestionar todo eso, a viajar, a conocer gente y a ver las dificultades que enfrentan las personas. Todos hablaban sobre lo que el hombre blan-

co había hecho de país en país. Uno empezaba a creer firmemente en la palabra del honorable Elijah Muhammad cuando decía que el blanco era el diablo. Pero a medida que uno se vuelve más viejo y sabio, empieza a entender por qué lo decía: su objetivo era que los negros dejaran de pensar que eran inferiores y que los blancos eran superiores, que afirmaran que provenían de los dioses.

"El mensaje de la Nación del Islam era: 'Cuando estés listo para acudir a nosotros, te estaremos esperando'. Y eso es algo que se grabó para siempre en mi mente y en mi corazón. Me dije que tenía que lograr un cambio, modificar la mentalidad de mis seguidores y conducirlos en otra dirección."

Unos meses antes de la muerte de Soulski, Bambaataa ganó un concurso de ensayos organizado por la Autoridad de la Vivienda de la ciudad de Nueva York. El premio era un viaje a la India. "Había que escribir un ensayo que explicara por qué uno quería ir a la India. Y gané, pero cuando tenía que encontrarme con las personas encargadas del viaje, estaba en la calle repartiendo volantes para mi próxima fiesta y me olvidé completamente de la reunión. Así que me perdí el premio, lo que resultó genial, porque al año siguiente gané el viaje a África y Europa."

A este muchacho que solo conocía las calles del Bronx la experiencia le cambió la vida. "Vi cómo los negros se levantaban temprano, abrían sus locales, araban el campo y hacían todo lo necesario para llevar adelante el país", dijo. "En comparación con lo que uno oye en los Estados Unidos ('los negros no pueden hacer esto, no pueden hacer lo otro'), fue algo que modificó mi manera de ver las cosas."

Pletórico de ideas, Bambaataa regresó al Bronx listo para transformar The Organization. "Tenía una visión: organizar la mayor cantidad posible de personas para frenar la violencia. Con eso en mente, recorrí diferentes zonas y hablé con los pandilleros para convencerlos de que se unieran a nosotros y dejaran de pelear entre sí."

A medida que se acercaban los últimos meses de 1975, empezó a correrse la voz. Jazzy Jay comentó: "Recuerdo que un amigo me dijo: '¿Oíste hablar de ese chico, Bambaataa? Ahora se hace llamar Afrika Bambaataa y la Zulu Nation. Zulu Nation es su propio movimiento'".

El movimiento, literalmente, estaba en el centro de la organización, encarnado en los bailarines de los Zulu Kings. "Los Zulu Kings empezaron siendo cinco: Zambu Lanier, Kusa Stokes, Ahmad Henderson, Shaka Reed y Aziz Jackson. Luego se sumaron The Shaka Kings & Queens. Y las mujeres no se quedaban atrás en la pista de baile, estaban a la altura de los hombres", hizo notar Bambaataa. Luego aparecieron las raperas. "Teníamos a Queen Lisa Lee y Sha-Rock, las primeras dos chicas que enloquecían al público con su rap, y después se incorporó Pebblee Poo."

Zulu Nation estaba trayendo al Bronx una nueva época en la que imperaban el estilo, la celebración y el optimismo. "Ya no se veían esas camperas estilo Hell's Angels ni nadie se metía hasta el cuello en mierda para mostrar que era un forajido, que no tenía el menor escrúpulo ni le temía a nadie", remarcó. "Era casi como si hubiéramos vuelto a las pandillas de los cincuenta, cuando se usaban los trajes de satén y todos tenían lindos nombres. Por otro lado, también estaban los artistas de grafiti. Se empezaron a ver pinturas de aerosol en las camperas. La gente estaba cada día más *cool*. La cultura entera del barrio se sumergió en una atmósfera de fiesta, de baile."

Al mismo tiempo, Bambaataa reformuló los principios de The Organization. "¿Cuál es la tarea de los miembros de Zulu Nation?", preguntarían más tarde sus *Infinity Lessons*. "Su tarea es sobrevivir y ponerse del lado de la vida. Mantener un espíritu abierto al tratar con toda clase de personas en el planeta Tierra y enseñarse mutuamente la verdad (el Conocimiento, la Sabiduría y la Comprensión). Respetar a aquellos que los respetan, sin convertirse nunca en agresores ni opresores. Además, deben estar en paz consigo mismos y los otros; pero si los atacan o si rechazan la paz, los miembros de Zulu Nation están obligados, en nombre de Alá, de Jehová, a luchar contra quienes los enfrentan."

EL LEGADO DE LAS PANDILLAS

No todos vieron con buenos ojos las maniobras de Bambaataa. "Había miembros que decían '¿Qué es esto? Basta con toda esta locura Zulu'", observó. "A algunos de los integrantes de The Organization no les gustaba lo que yo estaba haciendo. Esos pasaron a ser los Gestapos. Otros formaron Casanova Crew y otras bandas de las que circulaban por esa época."

Las pandillas habían adoptado varias formas de simbolismo nazi a principio de los setenta, un resabio de la influencia de los Hell's Angels. Cada una tenía sus "Gestapos" privadas, grupos internos integrados por sus guerreros

más temibles, los cuales actuaban como unidades de combate e inteligencia de elite. A medida que las pandillas fueron desapareciendo, algunos de los primeros grafiteros, como BONANZA y SANTANA 204, comenzaron a dibujar esvásticas junto a sus nombres. Uno de ellos incluso empezó a firmar como HITLER II. Bambaataa señaló que las nuevas Gestapos y otras bandas similares estaban integradas por "los delincuentes, los chicos que cultivaban un estilo gangsta y que causaban muchos problemas en la ciudad".

Hacía tiempo que las autoridades habían abandonado grandes partes del Bronx; los organizadores clandestinos de fiestas no tenían ninguna razón para preocuparse por obtener permisos o por la policía. Igualmente, siempre estaba la espinosa cuestión de controlar al público. El barrio todavía estaba dividido en territorios pandilleros y, según Bambaataa, "aún había violencia".

Por eso, los DJs contaban con el respaldo de bandas locales que se encargaban de mantener la paz y, a menudo, de impedir que otras bandas ingresaran a la fiesta. Grandmaster Flash, por ejemplo, tenía un acuerdo con los Casanovas. Incluso DJ Kool Herc, cuya fama y reputación eran indiscutibles, se negaba a tocar en Bronx River a menos que Bambaataa lo invitara. Por otro lado, las fiestas de Bambaataa eran las únicas en las que se mezclaban miembros de las bandas rivales más violentas, trocando la tensión por pura energía.

"A veces, en medio del festejo, una de las bandas empezaba a cantar su propio nombre o lema y nosotros empezábamos a cantar el nuestro", comentó entre risas. "Por ejemplo: '¡Zulu!' '¡Gestapo!'. Y eso se terminó por conocer como 'el grito de guerra'. A veces, había otras bandas que se querían pasar de listas ¡y se convertían en el blanco del resto!"

La excitante incertidumbre de estos eventos ejercía una gran atracción. Chicas, música, baile, armas: todo era posible. "En algunas ocasiones, cuando los DJs se enfrentaban entre sí, si perdías y no tenías un grupo importante que te respaldara, podían terminar sacándote todo el equipo", dijo Bambaataa. "De cualquier forma, la gente se lo tenía que pensar dos veces antes de hacer de las suyas en nuestra zona, porque había muchos territorios que apoyaban a Zulu Nation.

"A comienzos de los setenta, se había puesto de moda el polvo de ángel.[8] Así

8. La fenciclidina o PCP (por sus siglas en inglés), también conocida como "polvo de ángel", "hierba mala" o "píldora de la paz", es una droga con efectos anestésicos, alucinógenos y neurotóxicos. [N. del T.]

que emprendí una gran campaña en mis volantes: 'Amigos, dejen de fumar polvo'. Tenía varios eslóganes parecidos y mis raperos los repetían, lo que no le gustó nada a los *dealers* del Harlem. Decidieron enviar a un puñado de miembros de los Hitlers para intimidarnos. Pero cometieron un error. Se dieron cuenta tarde de que, en las fiestas de Bambaataa, todo el mundo apoya a Afrika Bambaataa, así que seguramente no se habían tomado el trabajo de averiguar antes quién era yo.

"No importa, desaparecieron", dijo entre risas.

LLEGAR AL PUENTE

No obstante, para expandir su visión más allá de su esfera de influencia, Bambaataa necesitaba convencer a los jóvenes latinos del otro lado de Bronx River de que la paz era en serio. A principios de los años setenta, mientras que las pandillas blancas presionaban a los Black Spades desde el este, las puertorriqueñas –sobre todo los Savage Skulls y los Savage Nomads– impedían su avance en el lado oeste. El Bronx River seguía siendo una línea divisoria entre la juventud afroamericana y la puertorriqueña.

En aquel entonces, Ray Abrahante –quien luego se convertiría en uno de los integrantes originales de la Rock Steady Crew y se haría famoso como escritor de grafitis bajo el pseudónimo BOM 5– era un Baby Skull de apenas once años. Había seguido los pasos de su primo, que era más grande que él y solía encargarse de tomar las decisiones. Poco después de unirse a la pandilla, dos jóvenes Skulls aparecieron muertos, y todo parecía indicar que los responsables eran los Black Spades.

El punto de reunión de los Baby Skulls estaba ubicado en el barrio de East Tremont, cerca de la orilla oeste del río, en la intersección entre las autopistas Bronx River Parkway y Cross-Bronx Expressway, debajo de los carriles elevados de un viejo tren fuera de servicio de la línea Amtrak. Una vez allí, se trepaban por el entramado de vigas de acero hasta llegar a la parte más alta, debajo del tren, para colgar cuerdas de unos tres metros de largo de los travesaños. Luego se subían a las cuerdas y se quedaban colgando a una altura de unos tres pisos. Ahí comenzaban a empujarse, tratando de tirarse entre sí por diversión.

Cuando los Baby Skulls por fin alcanzaban los carriles del tren, limpiándose el polvo de la ropa o cubiertos de sangre y moretones por haber caído

desde una altura de más de nueve metros, podían ver las altísimas torres de Bronx River Houses al sur. Todo lo que yacía en medio –las terminales de ómnibus cubiertas de grafitis, el área de mantenimiento de los trenes, la línea ferroviaria suburbana y las dos frenéticas autopistas– parecía una zona desmilitarizada. El tránsito la atravesaba a gran velocidad en todas direcciones, pero siempre por encima o dando rodeos, sin cruzarla realmente. Por último, los jóvenes volvían a descender por las cuerdas y a oscilar violetamente para empujarse entre sí, como si estuvieran en una suerte de limbo pendular.

A unas pocas cuadras de distancia, el puente de la 174th Street conectaba East Tremont con Bronx River Houses. Era tierra de nadie, una zona que no podía recorrerse. Abrahante, sin embargo, era un chico temerario. Un día, se aventuró en bicicleta por el puente. Un negro enorme estaba escribiendo BAM 117, WRITERS INC. con aerosol, y Abrahante, el encargado de los grafitis de los Baby Skulls, tomo prestada la lata y escribió su propia firma, SPIDER. No tenía puesta la ropa de su banda y, a juzgar por el tamaño del otro tipo, no le convenía escribir SKULLS al lado de su nombre. Cuando le devolvió la lata de aerosol, ambos se miraron en silencio con respeto. Luego cada uno siguió su camino.

Unos días después, cuando Abrahante volvió a cruzar el puente, estaba decidido a escribir el nombre de los Skulls en lo más profundo del territorio de los Black Spades. Atravesó el puente con los colores y el emblema de su pandilla a la vista y llegó hasta el complejo de viviendas de Bronx River Houses. En ese momento, un grupo de Spades salió de las canchas de básquet, comenzó a arrojarle botellas y lo persiguió hasta que cruzó el puente. Fue entonces que se dio cuenta de que el grafitero que había conocido antes estaba con ellos, observándolo todo.

Cuando el verano llegó a su fin, las cosas habían cambiado. Los Savage Skulls se estaban desintegrando, luchando entre sí y colaborando con la policía para delatarse los unos a los otros. El liderazgo de la pandilla ya no era estable. Abrahante estaba dispuesto a asumir más responsabilidades dentro de la banda, pero su primo había tomado una decisión: "La pandilla puede irse a la mierda. No es buena para ti ni es buena para mí". Según contó Abrahante, "le dijo a los Skulls: 'Voy a pelear contra quien sea necesario para que mi primo y yo nos podamos ir'. Me sacó de la pandilla a los golpes, me dio una paliza".

En septiembre, Abrahante recibió un volante para una fiesta en Bronx River Houses. Los promotores habían recorrido los barrios a los gritos, anunciando: "¡Fiesta y música gratis! ¡Vengan todos, dejen sus colores pandilleros en casa! ¡Vengan en son de paz y unidad!". Su primo se mostró escéptico. "No vayas", le dijo, "es una trampa. Los Spades te van a moler a patadas".

Era una tarde calurosa. Abrahante cruzó el puente junto con algunos Skulls y Nomads, donde se unieron a la multitud que se dirigía hacia el centro comunal. Notó la presencia de muchos pandilleros, tal vez incluso los mismos que lo habían corrido a botellazos; lo sorprendió también la gran cantidad de puertorriqueños. Cuando llegaron a la puerta, se pusieron en fila para que un par de tipos enormes, encargados de la seguridad del evento, los palparan. Aun así, a diferencia de lo que se esperaba, no había tensión entre el público, sino entusiasmo.

La música sonaba a todo volumen. Sobre el escenario había un DJ con dos tocadiscos. Abrahante reconoció la música y los pasos de baile: eran los mismos de las fiestas de las pandillas, de los eventos que se organizaban en los parques, pero ahora parecían ofrecer una experiencia completamente nueva. Cuando el salón se llenó, el DJ cortó la música y el tipo que había visto tiempo atrás en el puente tomó el micrófono.

"Bambaataa empezó a hablar", explicó Abrahante. "Dijo que estaba muy contento de que la gente hubiera venido, que las pandillas en realidad eran una creación de la policía, que ellos nos habían obligado a llegar a esos extremos. Que la sociedad nos había puesto a todos ahí para que nos peleáramos entre nosotros y nos matáramos mutuamente, y que así no íbamos a llegar a ninguna parte."

Abrahante quedó impresionado. "Una semana más tarde, comencé a encontrarme con cada vez más y más chicos. Bambaataa intentaba que todo el mundo pudiera acceder a Bronx River. Era inspirador." Junto con Zulu Nation, Bambaataa estaba integrando a una nueva generación en el Bronx.

LAS LECCIONES

Las divisiones de Zulu Nation se expandieron por Nueva York, Nueva Jersey y Connecticut con la misma rapidez que lo habían hecho las de los Black Spades en el pasado. Los Zulus representaban una fuente de poder y respeto en las calles, pero otro detalle igual de importante era que unirse a ellos implicaba obtener acceso a muchas oportunidades de pasarla bien. Como el legado de las

pandillas seguía vigente, Bambaataa lideraba su organización con firmeza, promoviendo los valores consagrados en su nuevo lema: "Paz, amor, unidad y diversión". A principios de los ochenta, podía decirse que en gran medida había alcanzado sus objetivos. Sin embargo, sin la jerarquía y estructura militares de las pandillas, no era fácil evitar que varios inadaptados mancillaran el nombre del resto de los miembros de Zulu Nation.

Bambaataa explicó: "Teníamos que encontrar la manera de volver a imponer el orden. Me puse a pensar y entonces fui recordando todas las enseñanzas y experiencias que había acumulado con los años. Así que me senté a transcribir todo lo que tenía en la cabeza. Otras personas también se me acercaron para compartir sus opiniones, y decidí integrar su conocimiento a las lecciones que estaba redactando. Estas lecciones empezaron a calar hondo en la gente, a mejorar su comportamiento".

En lugar de un conjunto de creencias o una lista de objetivos, Universal Zulu Nation ideó siete *Infinity Lessons*, que representaban la base fundamental de los valores de sus miembros. Estas lecciones establecían un código de conducta esencial y orientaban el "modo de vida" de los Zulus.

Como si se tratara de uno de los sets de DJ de Bambaataa, las *Infinity Lessons* desplegaban un sorprendente eclecticismo y mezclaban algunos elementos familiares con una gran cantidad de contenidos arcanos. Mencionaban brevemente los orígenes de Universal Zulu Nation y sus antecedentes sudafricanos, y explicaban los orígenes del hip-hop desde el punto de vista de Bronx River. También incluían contenidos más esotéricos, como los pronunciamientos de Elijah Muhammad en cuestiones nutricionales y las interpretaciones raciales de la historia bíblica del Dr. Malachi Z. York. Toda la información se presentaba como una serie de preguntas y respuestas o en formularios con glosarios de los términos clave de la organización, los mismos formatos que usaban los textos de la Nación del Islam y la Nation of Gods and Earths, mejor conocida como los Five Percenters.

Las *Infinity Lessons* se basaban en la idea de un pasado africano glorioso postulada originalmente por los musulmanes negros, aunque no reproducían sus argumentos a favor de la separación racial. Y a pesar de que estas lecciones adoptaban en gran medida el lenguaje empleado por la Nación del Islam, dejaban de lado todo dogma, toda ortodoxia. "La religión de Universal Zulu Nation es la verdad, sea cual sea", se afirma en la cuarta *Infinity Lesson*. "Nuestro modo de vida, entonces, se basa en el conocimiento, la sabiduría y la comprensión de todas las cosas, la libertad, la justicia y la igualdad."

Las lecciones también hacían eco del llamado a la autodefensa de las Panteras Negras, pero sin los reclamos programáticos de viviendas y empleos. Universal Zulu Nation no era una organización política; se había fundado cuando la influencia del Black Power estaba en plena decadencia. Como había dicho antes Elijah Muhammad, sus miembros primero debían lograr conocerse a sí mismos, alcanzar un verdadero autoconocimiento. La conciencia no se ganaba a con el desenmascaramiento de las fuerzas sociales; para adquirirla, era necesario descubrir al dios que habitaba dentro de cada uno. De igual manera, la revolución emanaba de la transformación personal, no de la lucha de ciertas organizaciones colectivas contra los sistemas e instituciones imperantes. Solo si se cumplían esas condiciones se llegaba a *overstand*, es decir, a comprender y confrontar la injusticia del mundo mediante la manifestación de nuestro poder real.

Aún más importante era el hecho de que las *Infinity Lessons* evolucionaban con el tiempo, se ampliaban y cambiaban a medida que la cantidad de miembros de la organización aumentaba. Por definición, las lecciones eran abiertas, infinitas.

Para los pastores e ideólogos del Bronx, los Zulus eran una interrogante: se trataba de agnósticos devotos, fanáticos escépticos, revolucionarios que se negaban a comprometerse. Las *Infinity Lessons* parecían un caos cuasiteológico, un menjunje autodidacta y un camino político que llevaba a la nada misma. Pero para Bambaataa, las ideas no eran tan importantes como el proceso que las sustentaba.

Si ustedes son dioses, aparentaba decir, de ello se desprende que son tan capaces como yo para crear un mundo nuevo. Los Zulus celebraban el instinto de supervivencia y de creación. Ser joven y libre en el Bronx era un acto artístico revolucionario. Dejarse llevar por ese tipo de impulsos vitales a nivel grupal era la manera más segura de evitar una muerte colectiva. El mensaje de Bambaataa era el siguiente: "Estamos avanzando hacia algo mejor. Puedes sumarte si corriges tu actitud". Tal vez esa sea la razón por la cual, de todas las utopías que se les ofrecía en aquella época a los innumerables jóvenes sumidos en la marginalidad, la suya fue la que se terminó propagando por las calles del Bronx y el resto del mundo como una mecha encendida.

Ese era el ejército de Bambaataa: los MCs, los DJs, los grafiteros, los b-boys y b-girls, las bandas que traía y el público que bailaba con su música. Todos ellos brindaban una energía creativa elemental: el cuatro, después de todo, era el "número fundamental" que representaba al aire, el agua, la tierra y el fuego, así como, en otro sentido, al ritmo mismo. Lo que estaban haciendo todavía no tenía nombre. Sin embargo, tanto en las fiestas al aire libre, iluminadas por la refrescante luz del sol, como en la intensidad candente de las discotecas –donde la multitud se enardecía en cada rincón, los DJs abreviaban o extendían el *groove*, los *ciphers* y las bandas fulguraban, las distinciones y discriminaciones se disolvían, la sangre pulsaba y el espíritu crecía–, se hizo evidente que Bambaataa había tomado las fiestas de Herc y las había convertido en las ceremonias de una nueva fe, como si hubiera sabido desde un comienzo que así era exactamente cómo se suponía que debía verse, sonar y fluir su mundo.

Patterson Projects en South Bronx, 1982. Foto © Henry Chalfant

6.

ESTILOS FURIOSOS

LA EVOLUCIÓN DEL ESTILO EN EL MUNDO DE LAS SIETE MILLAS

El estilo implica conflicto, los esfuerzos que realizan las personas de diferentes razas, clases, generaciones y sexos al competir entre sí en las arenas de la vestimenta, la música y los modismos.
Richard Goldstein

Es gracioso, porque la gente dice: "Yo cultivo mi estilo". ¡El estilo se tiene o no se tiene!
Richie "Crazy Legs" Colon

Tal vez sea difícil de imaginar hoy en día pero, a mediados de la década del setenta, la mayor parte de la energía juvenil de lo que se terminó conociendo como el hip-hop cabía en un pequeño círculo de once kilómetros o siete millas.

Para visualizarlo, basta con tomar un mapa de la ciudad de Nueva York y concentrarse en el Bronx, al norte de Manhattan. Luego, se ubica un compás en el centro de Crotona Park y se traza la circunferencia. Hacia el este estaba el imperio de Zulu Nation; a lo largo del perímetro noreste, el complejo de viviendas Edenwald Houses y el barrio The Valley, donde los Brothers Disco y los Funky 4 + 1 causaban furor en las fiestas, y la playa de maniobras de trenes número 2 y 5, en las que miles de obras maestras de BLADE, TRACY 168 y

THE FABULOUS FIVE comenzaban y terminaban sus subversivos recorridos; al oeste, cruzando el río desde la Sedgwick Avenue y el *cipher* de Cedar Park –donde reinaba Kool Herc– se encontraban The Ghost Yard, un lugar neblinoso y violento donde proliferaban los grafitis, e Inwood y Washington Heights, donde TAKI 183 marcó sus primeras paredes; y más al sur, el Harlem, con sus DJs de música disco que rapeaban a pedido, y el Spanish Harlem, donde los Baby Kings, una de las divisiones de los Spanish Kings, bailaban clandestinamente en las superficies de concreto. Aunque el fenómeno también estaba brotando en partes de Brooklyn, Queens, los barrios negros de Long Island y el Lower East Side, en 1977 este círculo parecía, más que ningún otro lugar en el mundo, un invernadero en el que florecían infinidad de estilos distintos, la zona tropical de una nueva cultura.

Richie "Crazy Legs" Colon, el líder de la Rock Steady Crew, contó la siguiente historia: una noche, cuando era un chico inocente de apenas diez años, su primo Lenny Len y un amigo del barrio, Afrika Islam, empezaron a practicar un nuevo paso de baile en su living. Crazy Legs estaba aprendiendo boxeo y algo sabía de artes marciales, pero ese paso lo fascinó, quería averiguarlo todo al respecto, hasta el último detalle. No obstante, para eso tuvo que esperar hasta el próximo verano, el verano del apagón, cuando Lenny lo llevó a su primera fiesta en un patio escolar en la Crotona Avenue y la 180th Street, cerca del corazón del círculo de las siete millas.

"¡No lo podía creer!", comentó Crazy Legs. "Vi cómo se divertían los chicos, cómo comparaban los grafitis de las paredes con sus cuadernos de bocetos, cómo se ponían a investigar toda la escena, y por primera vez pude presenciar el paso de baile con música de fondo, así que ahora tenía más sentido. Enseguida me sumé a toda esa cultura. Mi primo comenzó a enseñarme a bailar, un paso por aquí y un paso por allá, y supongo que después mi interés nunca dejó de crecer."

Crazy Legs acababa de ingresar a una sociedad secreta de jóvenes del Bronx. Más tarde diría que en esa fiesta había sido testigo del surgimiento de los "cuatro elementos" del hip-hop: el b-boy, el DJ, el MC y el grafiti. Con el tiempo, esa historia adquiriría proporciones míticas.

De hecho, los viejos participantes de la escena siguen debatiendo acaloradamente si todos esos movimientos juveniles de música, baile y arte realmente pertenecían a una misma cultura. Algunos grafiteros de aquella época, como Sandra "LADY PINK" Fabara, no aceptan que su arte pudiera catalogarse junto con el rap. "No creo que el grafiti sea hip-hop", remarcó. BLADE, SEEN e IZ THE WIZ afirmaron que sus gustos musicales eran más cercanos al jazz, el doo-wop y el rock. Como señaló el historiador del grafiti Andrew "ZEPHYR" Witten, los Rolling Thunder Writers se inspiraban en las tapas de los álbumes de rock progresivo, los afiches de Roger Dean y Rick Griffin, y la música de Hot Tuna y The Grateful Dead. "La verdad, me crie con la música disco", admitió LADY PINK. "El grafiti tiene una larga historia como entidad aparte."

Tal vez el círculo de las siete millas fuera el único lugar donde todos esos movimientos juveniles se unían de la manera en que observó Crazy Legs. En cualquier caso, lo cierto es que compartían una misma estética revolucionaria. Su objetivo era liberar el estilo de los jóvenes y esgrimirlo como una forma de expresión espiritual que no contaba con los capitales de grandes empresas ni con la autorización de los poderosos, sino que estaba protegida y cifrada mediante rituales, códigos y órdenes casi monásticos. Cada movimiento surgió de los chicos que habían nacido bajo la sombra de la generación del *baby boom* y que se habían criado sin la menor sospecha de que en algún momento podrían convertirse en el centro de atención del mundo entero. ¿Qué canal de televisión se interesaría en sus conflictos, en sus sueños? Eran invisibles.

Sin embargo, la invisibilidad también ofrecía sus ventajas. Uno no tenía que justificarse ante nadie, a excepción de sus pares. Todos se obsesionaron con la idea de mostrarse y de probar su valía; de distinguirse y sobresalir a fuerza de pura originalidad; de demostrar incesantemente que eran más grandes, más salvajes y más audaces de lo que hubieran debido permitirle sus circunstancias; de crear algo a partir de la nada, algo que nadie más tuviera, algo que el resto finalmente se viera obligado a admitir como único, como fuera de su alcance, algo que tal vez incluso lograra que otros –más importantes, más poderosos– se interesaran por ellos y les ofrecieran dinero y poder, o intentaran quebrar su espíritu. Esa era la clave para tener estilo.

EL DJ Y LA CIENCIA DEL ESTILO

Cuando Kool Herc apareció por primera vez en escena, la potencia de su sound system le permitió dejar atrás al resto de los DJs. Bambaataa transformó el género gracias a su genialidad a la hora de programar la música. Ambos eran titanes de las

calles que contaban con el respaldo de bandas importantes. En cambio, en sus comienzos, Joseph Saddler no poseía ni un equipo costoso, ni una gran colección de discos ni el apoyo de un grupo de matones. Lo único que tenía era su estilo.

Saddler era el cuarto de los cinco hijos de una pareja de inmigrantes barbadenses, el único chico en una casa poblada por chicas, ubicada en la Fox Street y la 163rd Street, en el centro del Fuerte Apache, donde pululaban los Skulls, Spades y Ghetto Brothers. A Saddler le atraía menos la vida en las calles que las radios rotas que encontraba tiradas en la acera. "Era un científico en busca de algo desconocido. Me encantaba abrir y mirar dentro de las secadoras de pelo, las lavadoras, los estéreos y las radios, todo lo que se enchufara a la pared", explicó. Mientras que los yonquis saqueaban los edificios incendiados y vacíos, buscando caños de cobre con los cuales financiar su adicción, Saddler exploraba los autos abandonados para ver si encontraba radios o parlantes, que luego llevaba a su cuarto e intentaba reparar.

"Quería saber qué era una resistencia, un capacitador, un transformador, la corriente alterna y la directa, cómo funcionaban", dijo. "Aunque en la Fox Street sucedían cosas demenciales y muy violentas a mi alrededor, yo estaba en mi propio mundo, encerrado en mi cuarto."

Saddler no iba a las fiestas de Kool Herc o Pete "DJ" Jones para drogarse, gritarle a las chicas o mostrarse ante el público. Lo que le gustaba era quedarse en las sombras y absorberlo todo: lo que hacía el DJ, el público, el equipo, la música. Cuando volvía a su habitación, armado con su destornillador, su soldadora eléctrica y su insaciable curiosidad, el chico a quien más tarde todos conocerían como Grandmaster Flash se ponía a teorizar sobre los tocadiscos y las mezcladoras, a reflexionar sobre la presentación de las fiestas, en un intento por averiguar cómo convertir la creación de beats y la interacción con el público en una verdadera ciencia.

Lo que hacían tanto Herc como Jones era liberar la música en el disco de toda limitación lineal y temporal. A Flash, no obstante, le parecía que Herc era demasiado desprolijo. Si bien extendía los breaks, nunca lograba mantener el beat, porque ponía la aguja en cualquier parte. En cambio, Saddler había visto que Pete "DJ" Jones prolongaba la duración de los temas de una manera impecable, mezclando dos discos de la misma canción, y se dio cuenta de que podía aplicar la misma técnica a la música que él realmente amaba: los breaks de Herc. Flash quería tomar esos fragmentos de grabación y ubicarlos fuera de la progresión del tiempo, para luego volver a integrar el break de la canción en un loop nuevo y perfecto.

Adoptando como maestro a Jones, Flash comenzó a desarrollar sus ideas en las fiestas que organizaba los fines de semana en un departamento abandonado de su edificio. En los días hábiles se dedicaba a estudiar la mesa de mezclas –añadió, por ejemplo, una toma para auriculares a su equipo de baja gama– y el tocadiscos, en un intento por descubrir cuáles eran los modelos, los cartuchos y las agujas más resistentes y qué bandejas tenían la mejor torsión. También ponderó el método básico de Jones: reproducir el break del primer disco, preparar el segundo con ayuda de los auriculares, terminar el primer break, empezar el segundo y volver a preparar el primero. Más tarde, se dio cuenta de que el break de cada tema ocupaba cierta parte de la circunferencia del vinilo, y que dicho break podía entonces medirse de punta a punta; esto lo llevó a inventar una teoría basada en la práctica de dividir cada disco en secciones, como si se tratara de un reloj. Fue toda una revelación. "Se me ocurrió la teoría del *Quick Mix* [mezcla rápida], que abarcaba el *cutting*, el *backspin* y el *double-back*."[1]

Después de pasarse meses estudiando y perfeccionando su técnica, a mediados de 1975, Flash finalmente decidió que estaba lista. Había llegado la hora de mostrarla al mundo entero. Sin embargo, la gente no reaccionó como esperaba. "La primera vez que la apliqué, el público se me quedó mirando. Yo creía que les iba a encantar, pero ni se movieron. Había cientos de personas completamente inmóviles. Estaban tratando de entender qué había pasado."

"Habré llorado una semana entera", dijo. "¿Por qué salió tan mal?"

Era una lección. Uno podía ser muy inteligente, muy bueno, muy científico, pero con eso solo no se animaba una fiesta. Y Flash llegó a la conclusión de que la reacción del público podría haber sido mucho peor: cuando este tipo de eventos se ponía aburrido, la violencia era capaz de estallar en cualquier momento. Iba a tener que trabajar mucho para ganarse a la au-

1. El *cutting* es uno de los predecesores del *scratching*, en el que se mueve el disco hacia adelante con la mano para producir un sonido característico. El *backspin* es una técnica en la que se utilizan dos bandejas y una mesa de mezclas con discos idénticos para crear un loop que permita extender, de manera indefinida, una sección de una canción determinada. En el *double-back*, además, se retrasa ligeramente la reproducción de uno de los dos discos y luego se hace que la música "rebote" entre ambos, pasando la misma sección alternativamente en uno y en otro. [N. del T.]

diencia con su nuevo estilo. Así que Flash se abocó a elaborar otras teorías a fin de poner a punto el resto del espectáculo: "Vi que necesitaba un acompañamiento vocal si quería que la idea funcionara".

Robert Keith "Cowboy" Wiggins era un ex integrante de los Black Spades de Bronx River que se había mudado al South Bronx, y su destreza a la hora de pelear ya lo había convertido en una figura temida en las calles. Cuando empezó a juntarse con Flash, no obstante, su destreza con el micrófono le granjeó una nueva reputación. Cowboy alababa el DJing de Flash y le ordenaba al público que coreara y que levantara y moviera las manos. Así, se unió a otros dos habitués de las fiestas de Grandmaster Flash, los hermanos Glover, Melvin "Melle Mel" y Nathaniel "Kidd Creole", y juntos reescribieron el tema "Hustler's Convention" y música de Shirley Ellis, The Last Poets y docenas de otros artistas. Componían versos cada vez más complejos, intercambiaban rimas y añadían melodías y armonías inesperadas, brindando al público una experiencia de una intensidad que no paraba de crecer.

En 1976, se mudaron a un club llamado Black Door, donde contrataron a Casanova Crew para que se encargara de la seguridad, y luego se trasladaron al Dixie. El grupo se expandió. Grandmaster Flash and the Three MCs pasó a ser Furious Four y, finalmente, Furious Five. También siguieron organizando eventos en los parques: St. Ann's Park, Mitchell Park, 23 Park, 63 Park. A medida que la popularidad de los DJs se expandía y los sets de canciones se estandarizaban, al público comenzó a importarle menos el tamaño de los parlantes y a interesarse más en la calidad del espectáculo y en el estilo de los músicos. Como señaló DJ AJ: "Nadie quería ir a ver a Kool Herc después de conocer a Flash".

Mientras que los MCs mantenían el nivel de energía de la audiencia, Flash hacía gala de innumerables e impactantes trucos, como realizar el *cutting* mientras daba vueltas o practicar *scratching*[2] con los codos y *cross-fading*[3] con la columna. A veces también invitaba al escenario a Theodore Livingston, un joven prodigio local de trece años que muy pronto se haría conocido como Grand

2. El *scratching* es una técnica característica de los DJ de hip-hop, mediante la cual se producen sonidos muy distintivos moviendo con la mano los vinilos hacia adelante y hacia atrás en la bandeja. [N. del T.]

3. El *cross-fading* [fundido cruzado] es un recurso que consiste en atenuar el volumen del disco que se dejará de reproducir (*fade-out*) y aumentar el del disco con la música que uno comienza a pasar (*fade-in*), progresivamente, para que la transición entre ambos sea menos marcada. La mayoría de las consolas de mezclas cuentan con *cross-faders* para implementar este tipo de efectos. [N. del T.]

Wizzard Theodore, quien había inventado la técnica del *scratching* por accidente, mientras hablaba una noche con su madre, y también había aprendido a soltar la aguja del tocadiscos mientras se reproducía el tema para que cayera en el lugar preciso del breakbeat. Al show de Grandmaster Flash ya no le faltaba nada, y sus innovaciones –la combinación del *scratching* con sus varias técnicas de mezclas y piruetas visuales– por fin se pusieron de moda. "Durante un par de años, todos se burlaban de mí, ¡me decían 'el tipo que arruina los discos'!", observó entre risas. "Pero el resto de los DJs tuvo que cambiar de estilo."

En 1977, los DJs que todavía no rapeaban, como Lovebug Starski y Eddie Cheeba, empezaron a reunir grupos de raperos que pudieran competir con los Furious Five. Y lo lograron: así nacieron The L Brothers, The Mighty Force (más tarde conocidos como The Cold Crush), The Funky 4 + 1 More. Dentro de poco, de la noche a la mañana, la escena cambiaría más de lo que hubieran podido imaginar.

EL B-BOY Y EL ESTILO COMO FORMA DE AGRESIÓN

En 1975, el baile de los b-boys ya había sido adoptado por chicos que todavía no tenían la edad suficiente como para entrar en las discotecas. Si bien había empezado como una práctica privada, algo que se enseñaban los unos a los otros en los livings de sus casas o en los pasillos de los edificios y que cada tanto mostraban en las *house parties*, a partir de la llegada de las fiestas al aire libre esta forma de baile comenzó a exhibirse abiertamente. Ahora que las pandillas ya no controlaban las calles, los b-boys dejaron de confinarse en sus habitaciones y aprovechaban la oportunidad para recorrer el barrio y buscar otros chicos con quienes pudieran competir.

Según explicó Jazzy Jaz, antes de convertirse en DJ, "yo también era un b-boy. Solíamos deambular de vecindario en vecindario. Nunca me voy a olvidar la vez que mi primo Theodore, un par de amigos y yo fuimos a la Webster Avenue, porque sabíamos que ahí había varios b-boys. Cruzamos el Bronx y vimos que

habían organizado una pequeña fiesta en uno de los pisos del complejo de viviendas, donde unos tipos pasaban música. Entramos y terminamos humillando a todos los miembros de la otra banda. Primero saltaban y querían meterse en el círculo a bailar, pero después de que mostramos lo que podíamos hacer, no quiso pasar nadie más. ¡Nos ganamos a todas las chicas y nos fuimos!".

Como sucedía en los *ciphers* de las fiestas de Herc, en general no se practicaban pasos grupales, sino que los b-boys se turnaban para mostrar sus movimientos y su estilo propio. "Cada uno pasaba y hacía lo suyo", dijo Jay. "Además, no era como hoy, que usan superficies de linóleo para no lastimarse. Nosotros bailábamos en el medio del parque. ¡Había vidrios rotos por todos lados! Y uno se levantaba lleno de raspaduras, moretones y cortaduras, listo para volver a meterse en el medio del círculo y seguir bailando. Era cuestión de limpiarse un poco el pasto de los codos e intentarlo de nuevo."

"Salíamos destruidos", remarcó BOM 5, el ex miembro de los Savage Skulls que se unió a Zulu Nation y luego pasó a ser uno de los integrantes originales de Rock Steady Crew. "Las llamábamos 'cicatrices de guerra'. Era algo por lo que uno tenía que pasar. A nosotros no nos importaba. ¡De lo contrario, no hubiésemos bailando como b-boys!"

Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, un Zulu King e historiador del hip-hop, se encontró con ese tipo de baile en su vecindario a mediados de los años setenta, en el complejo de viviendas Jackie Robinson Houses en Spanish Harlem, mientras observaba lo que hacía una pandilla puertorriqueña llamada los Baby Kings. Según dijo, "nunca había visto nada parecido al estilo de esos b-boys, nunca había visto a nadie que bailara así, como los primeros b-boys, con esa agresividad, esa simpleza, esa confianza. Muchas veces, cuando los veía bailar en mi barrio, notaba que ni siquiera sonreían. Tenían una misión que se tomaban muy en serio: aterrorizar al resto de la gente en la pista y ganarse una reputación, hacerse famosos en el gueto".

En esa época, todavía no había surgido esa forma del baile que se popularizaría una década más tarde y que consistiría, en gran parte, en girar en el suelo. Según indica Faber, "era cuestión de dominar el *top-rock*,[4] de saber cómo

4. En el b-boying, el *top-rock* abarca todos los pasos que se realizan de pie, en contraposición al *down-rock* o *floor-rock*, los pasos más acrobáticos que se llevan a cabo en el suelo. [N. del T.]

bajar de manera interesante al suelo y de aprender a mover los pies a mucha velocidad. Todo era muy impredecible. Había que rebotar, dar vueltas, girar, retorcerse y hacer barridas, ¿no? Algo muy, muy agresivo, a tal punto que al principio pensé que era un baile exclusivo de las pandillas".

De hecho, ese tipo de baile y las artes marciales estaban separados por una línea muy delgada. El legendario bailarín callejero afroamericano Rennie Harris empezó su carrera en North Philadelphia a principios de los setenta, donde el estilo de baile más popular era el *stepping*, similar al tap pero sin las suelas de metal. Quienes lo practicaban eran igual de competitivos que los b-boys, señaló Harris, aunque de una manera mucho menos "militar". "Si uno mira con detenimiento la manera en que se baila el hip-hop, se da cuenta de que en realidad es similar a un rito de pasaje. Por eso nunca bajan los brazos, siempre tienen la guardia alta, en posición de combate. *Va a haber guerra*", explicó. "¿Qué es lo que estamos diciendo? Que se viene una batalla. Que si uno va, es para pelear."

Muchos estilos específicos cultivados por los b-boys tenían sus raíces en las pandillas y se practicaban desde el Bronx y Uptown Manhattan hasta Bushwish y Bedford-Stuyvesant –dos guetos de Brooklyn– como prólogo a los enfrentamientos. De acuerdo con Luis Angel "Trac 2" Matteo, "por lo general, se organizaba una reunión entre las pandillas rivales en un territorio determinado, los dos caudillos de guerra se retaban a un duelo de baile, y el vencedor decidía el lugar de la pelea". Uno de esos bailes de guerra terminó conociéndose como "The Uprock", reinventando la vieja tradición de la línea apache. Los rivales se ponían en fila, enfrentados, y comenzaban a simular que se acosaban, apuñalaban y golpeaban entre sí.

En la década del treinta, Zora Neale Hurston había escrito que el baile afroamericano era "sugestión dinámica. Por violentas que puedan parecerle al espectador las posturas, cada una de ellas da la impresión de que el bailarín está dispuesto a hacer cosas aún mucho más desenfrenadas". En los setenta, de acuerdo con Trac 2, el baile de los b-boys (o b-boying) consistía en realizar "muchos movimientos y una gran cantidad de gestos que trasmitían lo que uno le iba a hacer al contrincante, el castigo que cada pandilla tenía pensado infligir a la pandilla rival". A veces, con el baile bastaba para resolver la disputa, aunque en otras ocasiones únicamente agravaba el conflicto. Aquí, el estilo era una forma más de agresión, una competencia por alcanzar la dominación del otro.

Los b-boys canalizaban el mismo espíritu que antes había dado lugar a las pandillas de Nueva Orleans conocidas como los Mardi Gras Indians, integradas por negros que todavía eran víctimas de la segregación. Desde principios del 1900, esas pandillas emergían con máscaras indígenas en el carnaval de Mardi Gras, vestidas con ropas coloridas y cosidas a mano, para reunirse y enfrentarse con otras pandillas rivales, bailando en turnos de acuerdo con su rango al ritmo de la música callejera de las segundas filas.[5] El clímax del evento era o bien el gran duelo entre dos grandes jefes, o bien la actuación de los Lindy Hoppers originales, oriundos del Harlem, el grupo de bailarines afroamericanos de jitterbug que surgió de las pandillas que rondaban los bares de pool, como los Jolly Fellows, a fines de los años veinte. Los Lindy Hoppers revolucionaron los clubes nocturnos no segregados del uptown y, una década más tarde, a toda la tradición de baile popular norteamericana con sus pasos, sus acrobacias y su propio estilo, el "breakaway".

Es imposible ver a alguien que practique b-boying hoy en día y no sorprenderse de las similitudes entre esa forma de baile y las variantes de la capoeira brasilera y angoleña, la rumba cubana y el kung fu chino, disciplinas que a esta altura ya han sido incorporadas al baile. No obstante, como ha señalado Crazy Legs, esta manera de bailar evolucionó en un lugar y una época muy específicos. "No sabíamos qué mierda era la capoeira. ¡Estábamos en el gueto! No había escuelas de danza ni nada. Y cuando había, eran de tap, jazz y ballet. Vi una sola escuela de ese tipo en el gueto por aquellos años: estaba en la Van Nest Avenue, en el Bronx, y enseñaba ballet y nada más", afirmó. "La única influencia inmediata del b-boying fue James Brown, directamente."

A mediados de los setenta, los puertorriqueños habían empezado a adoptar la forma de bailar de los b-boys. "Durante un tiempo hubo cierta tensión racial", señaló Fabel. "Algunos negros nos veían y decían despectivamente: '¿Por qué tratan de copiar lo que hacemos?'. Y a veces nosotros mismos nos tomábamos el pelo y preguntábamos: '¿Para qué quieren hacer ese baile de *cocolos*?'.[6] Además, nuestros padres, la generación anterior, nuestras hermanas y hermanos mayores nos cuestionaban: '¿Por qué se visten como *cocolos*? ¿Para qué quieren ser como ellos?'. No era nada fácil."

Trac 2 le comentó a la periodista Cristina Verán: "Mira, la gente en las fiestas de esa época seguía siendo en un 90% afroamericana, al igual que la mayoría de los primeros b-boys; pero ellos lo tomaban como una etapa, una moda pasajera. Y lo digo porque recuerdo la cara que ponían cuando nosotros empezamos a bailar así. 'Miren que eso ya está muy gastado', decían cada vez que los latinos lo hacían".

Sin embargo, los puertorriqueños renovaron el b-boying. Entre 1975 y 1979, las bandas de b-boys crecieron en cantidad, y muchas estaban parcial o mayormente integradas por jóvenes cuyas familias provenían de Puerto Rico. Cerca de Crotona Park, distintas bandas predominantemente puertorriqueñas estaban ganando una reputación notable: Sal-Soul, con Vinnie y Off; Starchild La Rock, con Trac-2; Rockwell Association, con Willie Will y Lil Carlos; y los Bronx Boys (también conocidos como The Disco Kings), con Batch. Hacia el oeste, en Burnside Avenue, estaban los Crazy Commanders, entre los cuales se encontraba el famoso "hombre de los mil pasos", Spy. Era frecuente que los bailarines formaran nuevas alianzas con nombres distintos en la lucha por mantenerse en la cima.

Del *top-rock* y el *up-rock*, el baile pasó al suelo. "Se empezaba con movimientos de piernas complejos, luego *freezes*, después algo de *top-rocking*, algo de *floor-rocking*, y finalmente un *spin* que terminaba en un *freeze*", explicó uno de los miembros de Rock Steady Crew, "DOZE" Green. Según Crazy Legs, "lo nuestro marcó la progresión natural del género: de bailar de pie a bailar en el piso. Es gracioso, porque en general la progresión natural sería en el orden inverso, pero para los b-boys, el movimiento va de arriba hacia abajo." Los estilos evolucionaron con rapidez, dijo Crazy Legs, porque "la pregunta era: '¿Qué vas a hacer la semana que viene? ¿Qué vas a hacer cuando vayas a la discoteca del barrio o a la fiesta que se va a armar en la Crotona Avenue?'.

5. Las llamadas "segundas filas" son una tradición de Nueva Orleans de larga data, que tienen lugar durante los distintos desfiles que se llevan a cabo en la ciudad. En general, están integradas por grupos, clubes o transeúntes que se ubican detrás de las *brass bands* y cantan, bailan o tocan diversos instrumentos. Su aparición fue clave en el desarrollo de la música local, y el "second line rhythm" (literalmente, ritmo de segunda fila) es un elemento que pasó a caracterizar gran parte de la producción de los músicos de la ciudad, donde se destaca la presencia de un gran eclecticismo y el uso de beats sincopados. [N. del T.]

6. *Cocolo* es un término difundido entre las poblaciones hispanas del Caribe para referirse a las personas de raza negra. [N. del T.]

Porque ahí uno se iba a encontrar con los mejores b-boys. Y ese era el objetivo, bailar mejor que nadie. Lo más importante era que los pasos fueran sorprendentes, impactantes, pero sin sacrificar sus características esenciales, su estilo. Había que saber apropiárselos".

En el West Side, Spy había desplegado una amplia gama de estilos nuevos, con movimientos de piernas acrobáticos, para los cuales se paraba de brazos apoyando una sola mano en el suelo y ejecutaba todo tipo de piruetas con la parte inferior del cuerpo. Después, en el East Side, Robbie Rub, uno de los Zulu Kings, respondió con otro paso, el *chair freeze*: la persona se inmovilizaba con las piernas en el aire, apoyándose en un codo y la punta de un pie, y giraba el resto del cuerpo hacia el otro lado para provocar a su oponente. Más tarde, alguien inventó el *baby freeze*, que consistía en apoyar ambos codos en el piso para levantar las piernas y dar una patada en el aire, apuntando a la cara del contrincante y adoptando una pose que recordaba a la de Pelé en plena chilena. Luego de los *freezes*, los bailarines que querían ampliar su rutina descubrieron algunos giros de cuerpo entero básicos, como el *swipe*, el *backspin* y el *headspin*.[7] Finalmente, terminaban su rutina con otro *freeze*, congelándose en una postura de grandeza casi escultural, con una actitud de desafío insultante. Ahora la historia estaba completa.

Cada vez que un b-boy o una b-girl ingresaban al círculo del *cipher*, redactaban su propia narrativa generacional. Comenzaban de pie con el *top-rock*, con las manos arriba, imitaban el movimiento de los pandilleros al apuñalar a sus oponentes y hacían gala de un juego de piernas similar al de Muhammad Ali, bajaban hasta el piso como James Brown, desataban ráfagas de movimientos con los pies al estilo boricua como Spy, se inmovilizaban como los Zulus, daban vueltas brevemente en un *spin* y terminaban con una sonrisa a lo Bruce Lee o sacando la lengua como los maoríes. Toda la historia corporal del hip-hop cobraba forma en una muestra de virtuosismo estilístico.

7. En los *swipes*, se apoyan los pies y las manos en el piso y luego se rotan el torso y las caderas alternativamente, de modo que, al girar los brazos en el aire, las piernas sirven de apoyo y viceversa. En los *backspins* y *headspins*, en cambio, se utilizan la espalda y la cabeza como puntos de apoyo, respectivamente, mientras el resto del cuerpo gira como un trompo. [N. del T.]

EL GRAFITI Y EL ESTILO COMO DESAFÍO

Después de que TAKI 183 cobrara fama por el artículo publicado en el *New York Times* en 1971, el grafiti se puso de moda. "Cada año, cuando volvían a empezar las clases, comenzaba una nueva temporada de grafitis", afirmó IZ THE WIZ.

Para Hugo Martinez, el estudiante de sociología y defensor de las pandillas juveniles que en 1972 organizó la primera asociación del grafiti, United Graffiti Artists, "la escritura de grafitis es una manera de ganar estatus en una sociedad donde poseer una propiedad equivale a poseer una identidad". El nombre propio pasó a ser un capital, y uno aumentaba su valor estampándolo en algunos nichos o recurriendo a la producción en masa. Era la lógica de la colonización inversa, un virus que se expandía debido a los esfuerzos de personas cuyos rostros eran un misterio y que, como las ratas y las cucarachas, conocían hasta el último rincón de la urbe. "Uno empezaba en la calle donde vivía y después pintaba los ómnibus. Primero se conquistaba el propio vecindario, luego la línea de metro que uno más usaba, después el distrito y finalmente toda la ciudad", dijo Luke "SPAR ONE" Felisberto.

Lo que se buscaba era la fama. Para esta generación invisible, la fama misma era una riqueza, una manera de convertir una desventaja en un aspecto positivo. Uno podía colgarse de una de las paredes de un edificio o treparse a las vigas de acero de una estación de metro elevada para poner su firma en un lugar que hiciera que los empleados de limpieza gritaran de frustración y que el resto de los escritores de grafitis se murieran de la envidia. Asimismo, si tenía el coraje y la inventiva suficientes, podía intentar dejar su firma en las superficies más visibles y peligrosas, como lo hizo STONEY, una influyente grafitera que en 1972 pintó su nombre en la Estatua de la Libertad. Fuera adonde uno fuera, debía estampar su firma, su *tag*.[8] Dentro de los vagones, los grafiteros estaban siempre al acecho de superficies nuevas, como si el espacio mismo constituyera un territorio del que uno se podía adueñar esgrimiendo aerosoles o marcadores indelebles. La gente que viajaba en el transporte público veía en esas firmas una invasión a su anonimato cotidiano.

8. Los *tags* son el tipo de grafiti más básico y difundido, que consiste en una simple firma o logotipo personal estampado con aerosol o marcador. [N. del T.]

Aun así, solo unos pocos *tags*, como los de STAY HIGH 149 –con su dibujo de un santo fumando marihuana–, llegaban a causar una impresión lo suficientemente fuerte como para no perderse entre la monotonía de los avisos publicitarios circundantes. Las "obras" o *pieces*,[9] en cambio, eran demostraciones personales de luz, línea y color, carteles de neón que promocionaban la personalidad del autor. Y cuando los escritores comenzaron a añadirles algo de estilo, fue como si hubiesen empezado a imprimir billetes de un millón de dólares. Al poco tiempo, eran cientos los chicos que trepaban enrejados con alambres de púas, saltaban rieles electrificados y huían de la policía solamente para poder pintar los vagones en las playas de maniobras o los trenes fuera de servicio, con diseños cada vez más detallados y un estilo más salvaje.

El mundo underground del grafiti era elitista y cerrado. Pero también fue el primer movimiento en trascender el círculo de las siete millas. De ahí en adelante, la evolución del grafiti a menudo se anticiparía a las innovaciones de los demás movimientos.

No tardaron en aparecer otros centros de poder fuera del Bronx y Uptown Manhattan. La banda de Brooklyn EX-VANDALS, por ejemplo, se expandió a lo largo de las líneas ferroviarias hasta el Bronx. Y dado que se trataba de un movimiento que escapaba a las categorizaciones socio-geográficas establecidas, había una sorprendente integración racial entre los escritores de grafitis. Los primeros fueron mayormente jóvenes negros o latinos de los barrios más marginales; pero a mediados de los setenta, entre los miembros de la segunda generación de escritores existía aún menos segregación que en el ejército.

Los blancos del Upper East Side aprendieron de los negros del Bronx, y los puertorriqueños de Brooklyn, a su vez, aprendieron de los maestros blancos de la clase trabajadora de Queens. Se encontraban en los últimos vagones de los trenes en los horarios de menos afluencia o por la tarde en los Writer's Benches[10] de la 149th Street o de la Atlantic Avenue. Salían juntos en busca de latas de pintura en aerosol que pudieran robar –ellos lo denominaban "inventar" la pintura– y realizaban excursiones furtivas de "bombardeos" a medianoche.[11] Crearon un mundo alternativo, algo que de por sí era toda una innovación.

ZEPHYR se describía a sí mismo como un "aspirante a hippie" y un "chico problemático" que se había criado en el barrio de Yorkville, en Manhattan, cerca de la mansión del alcalde, la tierra de Gracie Grace. ZEPHYR aprendió su arte de LSD OM, y SHADOW (el hermano menor de Spike Lee), de los Rebels; tomó su nombre de un equipo legendario de surf y skateboard del área de Dogtown en Santa Mónica, California; y finalmente alcanzó a la fama como escritor de grafitis junto con los Rolling Thunder Writers en 1977.

"Todo el mundo escribía", dijo, "pero nadie se lo tomaba muy en serio, era una especie de rito de pasaje. Uno robaba un marcador, ponía su firma en cualquier lado durante seis meses y al final lo tiraba a la mierda para pasar a otra cosa". Pero en su caso y el de sus pares, el grafiti era un medio de expresión continua a través del cual descargaban su inagotable energía, un posible legado, una promesa de posteridad. De acuerdo con ZEPHYR, "sabíamos que era algo que venía de antes y que seguiría cuando nosotros no estuviéramos, que era una tradición que ya contaba con ocho años de historia. Estábamos iniciándonos y queríamos aportar nuestro propio estilo".

Existían ciertos códigos entre los rebeldes, y LADY PINK, una de las poquísimas chicas entre los miles de escritores de grafitis en ascenso, tuvo que quebrarlos todos. En 1979, ella había empezado pintando paredes con el nombre de su novio, KOKE, después de que sus padres lo mandaran de vuelta a Puerto Rico "por portarse mal", explicó entre risas. Después de que aceptaran su solicitud de ingreso a la High School of Art and Design, LADY PINK halló a un grupo de adolescentes ambiciosos que querían dejar su marca dentro de la escena del grafiti, conscientes de que grafiteros famosos como TRACY 168, DAZE y Lee Quiñones habían pasado por el mismo colegio que ellos.

"Yo estudiaba con chicos como ERNI, SEEN TC5, DOZE TC5, FABEL, MARE 139, LADY HEART", dijo. "Teníamos lo que llamábamos una 'mesa de los escri-

9. Las *pieces* (literalmente, "piezas", derivación o aféresis de "masterpiece", obra maestra) son los grafitis más elaborados, los cuales pueden incluir múltiples colores, pinturas, figuras, frases y todo tipo de contenidos. [N. del T.]

10. Los "Writer's Benches" (bancos de escritores) eran los asientos de las estaciones de las líneas de metro donde los escritores de grafitis se reunían para planificar sus futuras intervenciones, bocetar, intercambiar ideas y resolver disputas, generalmente mientras comentaban lo que veían pintado en los vagones de los trenes al pasar. [N. del T.]

11. Los "bombardeos" o *bombings* son breves salidas, generalmente a la noche o madrugada, durante las cuales uno o más escritores plasman sus grafitis en la mayor cantidad posible de superficies en un área determinada. [N. del T.]

tores': durante años y años, los mejores se ganaban automáticamente el derecho a sentarse en la mejor mesa, y los demás tenían que quedarse parados alrededor. ¡Y eso duraba por lo menos cuatro períodos de almuerzo! Nadie volvía al aula; nos quedábamos sentados ahí, en la mesa de los escritores."

Si bien LADY PINK se moría de ganas de pertenecer al grupo, "chocaba contra el machismo de estos chicos de diez o doce años que me decían que no podía porque era mujer. Tardé meses en convencer a mis compañeros de secundaria para que me dejaran acompañarlos a la playa de maniobras de los trenes. Se negaban rotundamente. ¿Cómo iban a llevar a una nena tonta a un lugar peligroso como ese? Así que tuve que insistir e insistir, hasta que los convencí y al final me dijeron: 'Bueno. Está bien. Nos encontramos dentro del Ghost Yard'. Se suponía que tenía que ingeniármelas para entrar por mi cuenta y reunirme con ellos una vez que estuviera dentro".

Ghost Yard era un enorme depósito ferroviario en el límite noreste de Manhattan, en la zona del río Harlem, en la 207th Street, un área de mantenimiento de muchas líneas distintas. El lugar había sido construido sobre un cementerio, y por las noches podía oírse el aullido del viento que provenía del río. Debido a la enorme cantidad de vagones estacionados ahí, se había convertido en un territorio muy disputado entre las diversas bandas de escritores de grafitis.

PINK agregó: "Recorrí toda la playa de maniobras sin encontrar la manera de entrar. Así que simplemente me trepé al enrejado más cercano. Tendría unos tres metros de alto. Después me dijeron que estaba a la vista de la torre de seguridad, pero nadie me impidió pasar. Me puse a esperar a los demás y vi que mis amigos se acercaban entre los arbustos, llegaban al enrejado y con absoluta tranquilidad abrían una parte entera, como si fuera una puerta gigante".

Había pasado la primera prueba, pero todavía faltaban muchas más. "Tenía que demostrar que pintaba mis propias obras. Porque al ser una chica, cuando entras a este club de chicos, al mundo del grafiti, inmediatamente piensan que en realidad el que pinta es tu novio. No están dispuestos a creer que una es lo suficientemente fuerte y valiente como para quedarse ahí parada tanto tiempo y lograr algo tan gigantesco y colorido. Prefieren dar por sentado que una se abre de piernas o se la chupa a alguno de los otros escritores. Y eso es lo que se decía de mí y lo que se dice de todas las chicas cuando empiezan a escribir", dijo. "Tienes que mantenerte firme y enfrentar ese

tipo de adversidades y prejuicios, porque de lo contrario te tildan de putita y pasan a otra cosa."

No obstante, PINK también sabía que todos los *toys*[12] tenían que demostrar sus habilidades. En el grafiti no había lugar para los débiles. "Hay que ser fuerte, tener convicción, resistencia y mucho coraje. No puedes sufrir una crisis de nervios y salir corriendo a los gritos. También hay que saber callarse. Si te atrapan, te presionan, te muelen a golpes, te ponen de cabeza y te estrujan las pelotas, ¿qué harías? ¿Podrías mantener el silencio? ¿O cantarías y les dirías los nombre de todos tus amigos, sus números de teléfono y cualquier otra cosa que te pidieran?", dijo LADY PINK. "Porque esto es cosa seria. Puede que parezca apenas un juego de policías y ladrones, pero no es broma en lo más mínimo."

En su opinión, el grafiti "es el arte que está fuera de la ley. Cuando le enseñamos a pintar a otros grafiteros, no preparamos a nuestros alumnos para que se conviertan en artistas excelsos que algún día exhibirán sus obras en los museos. Creamos delincuentes. Le enseñamos a los chicos a tomar las riendas de su propia vida, salir a la calle y pintar paredes o vagones sin la menor esperanza de obtener nada a cambio salvo un poco de fama entre otros vándalos y delincuentes".

En el segundo trimestre de 1973, el periodista Richard Goldstein publicó su famosa defensa del grafiti en la nota de tapa de un número de la *New York Magazine*: "Es posible que los chicos que escriben grafitis sean las personas más sanas y positivas de sus barrios. Cada uno de ellos tiene que 'inventar' su vida, y de esa manera su lenguaje y su cultura se elevan, se renuevan y se transforman. Esa dedicación feroz al estilo es la fuente de su exuberancia". Para Goldstein, el grafiti era "la primera cultura callejera adolescente genuina desde la década del cincuenta".

Los aerosolistas neoyorquinos esgrimían en su defensa un argumento sorprendente: "Si este tipo de arte es un delito, que Dios me lo perdone".[13] Los

12. *Toys* (juguetes) es el término despectivo que utilizan los aficionados a los grafitis para referirse a los escritores principiantes o menos avezados. [N. del T.]

13. Lee Quiñones escribió la frase en una obra de 1978 pintada en colaboración con BILLY 167, pero Henry Chalfant ha documentado otras publicaciones similares, y Jack Stewart afirma que el eslogan se originó en 1974, antes de que Lee comenzara a pintar en los trenes. Otro de los murales de Lee, titulado "Roaring Thunder", incluía esta variante: "El Grafiti es Arte, y si el Arte es un delito, que Dios nos perdone a todos".

escritores de grafitis habían tomado uno de los símbolos de la eficiencia y el progreso y lo habían convertido en un espectáculo de rebeldía móvil. Cuando sus levantamientos en miniatura comenzaron a recorrer toda la ciudad en la superficie de los vagones día tras día, las autoridades juzgaron que esas intervenciones representaban un ataque guerrillero contra la urbanidad. Y tenían razón. Ivor Miller ha observado en sus escritos que los trenes que partían hacia el norte alguna vez fueron un símbolo de libertad y que en las decadentes ciudades postindustriales, los trenes apenas marcaban el inicio de otra jornada de trabajo alienante. Por eso Quiñones le dijo: "El metro es el medio de transporte elegido por las corporaciones estadounidenses para que la gente vaya a sus empleos. Lo utilizan como una manera de trasladar a toda esa masa de clones oficinistas. Los mismos trenes son clones. Se supone que todos deben estar pintados del mismo color, de azul plateado. Esa es una forma de imperialismo y de control, y nosotros la alteramos por completo". Los escritores reemplazaron la lógica circular de los trenes con la suya propia.

Si bien en un principio consistía en la mera inscripción de nombres, el grafiti evolucionó de una manera espectacular en los metros, gracias a escritores innovadores como PHASE 2, RIFF, TRACY 168 y BLADE, y a la siguiente generación de estilistas como DONDI, KASE 2 y SEEN. A las letras desnudas se fueron sumando bordes, colores, florituras, brillos, profundidad, sombras y flechas. Los nombres pasaron a incluirse en burbujas o a reflejar una estética pandillera o mecanicista. Los caracteres se diseccionaban, dividían, cruzaban, fusionaban, hinchaban, curvaban, hundían, cortaban, fraccionaban y desintegraban. Se llenaban de estrellas fugaces, gotas de sangre, campos de energía y polígonos. Flotaban en nubes, avanzaban en direcciones indicadas con líneas de movimiento, salían disparados dejando una estela de llamaradas. Y no paraban de crecer. Primero cubrían de las ventanas para abajo, luego toda la altura del tren y finalmente las paredes enteras. En 1974, los grafitis ya se habían convertido en una suerte de murales temáticos deslumbrantes, que abarcaban íntegramente las superficies laterales de los vagones de más de tres metros y medio de alto y dieciocho de largo. Como bien señaló Goldstein, se estaban imponiendo de un modo cada vez más desmesurado y difícil de ignorar. Era el estilo como forma de confrontación.

Los políticos y burócratas involuntariamente impulsaron el desarrollo estilístico del movimiento. La primera campaña antigrafiti comenzó en 1972. Sin embargo, el riesgo inherente a la escritura de grafitis y el hecho de que continuamente se los borrara fueron factores que catapultaron sus niveles de innovación y creatividad: sus innumerables muertes generaban innumerables resurrecciones de creciente esplendor. Cuando la Metropolitan Transportation Authority (o MTA) terminó de pintar de nuevo su flota de 6.800 vagones en noviembre de 1973, los grafiteros no tuvieron que preocuparse por los problemas que implicaba tener que cubrir la obra de otro artista para plasmar una nueva por un tiempo, y así fue como nació una edad de oro del estilo.

El espacio del lado exterior de los vagones era un recurso que se volvía todavía más limtado si se tomaba en cuenta la dificultad de acceder a él, la creciente cantidad de escritores que competían por aprovecharlo y los riesgos que implicaba pintarlo. Es por eso que, durante esos primeros años, los grafiteros perfeccionaron hasta el último detalle su sistema de jerarquías. Uno se convertía en *king*, en el rey de una línea de metro, si sus obras eran las más visibles, sea por su cantidad o por su estilo ferozmente llamativo. A veces los grafiteros ya establecidos tapaban lo que pintaban los *toys* con nubes o con la leyenda HOT 110. Los maestros no tenían por qué respetar las obras de menor calidad: su única preocupación era el avance del estilo.

No obstante, debido al inminente default de la ciudad, hacia 1975 la MTA prácticamente había puesto fin a sus intentos de parar la ola de grafitis, y casi todos los espacios habidos y por haber se cubrieron de *tags* y *pieces* innumerables. Escritores como IN, VAMM o AJAX comenzaron a sobresalir del resto gracias a los *throw-ups*, grafitis que se hacían en poco tiempo y muy fácilmente. Se trataban de *tags* de dos colores, realizados en proporciones exageradas, muchas veces uno al lado del otro para cubrir vagones enteros, y cuyo fin, en resumidas cuentas, era tapar las obras de los demás. La llegada de los *throw-ups* hizo que el sistema de jerarquías comenzara a priorizar más la cantidad que la calidad.

El historiador del grafiti Jack Stewart escribió: "El problema del grafiti en las líneas del metro llegó a tal punto que en 1976 muchos de los escritores incluso creían que todo el movimiento estaba a punto de terminar, víctima de sus propios excesos. La única manera en que un grafitero podía intervenir en los trenes era si tachaba las obras ajenas, y esa práctica se volvió tan frecuente que comenzó a desanimar a muchos de los cultores de este arte".

A pesar de la situación económica de la ciudad, los funcionarios decidieron atacar la proliferación de grafitis una vez más, desatando un nuevo espíritu creativo entre los escritores. Fue así como empezó el período de mayor in-

fluencia estilística en el grafiti de los metros. Los artistas tenían grandes ambiciones y realizaban pinturas enormes, y en esa época pudieron verse algunas de las intervenciones más legendarias de la historia del movimiento. Las más grandes abarcaron sendos trenes enteros de diez vagones: "Freedom Train", de CAINE 1, MAD 103 y FLAME ONE, un tributo al bicentenario, y "Christmas Train" de FABULOUS FIVE, en 1977. En 1980, BLADE pintó un vagón por completo con la imagen de una explosión atómica que "sampleaba" el fantasma expresionista de *El grito*, el cuadro de Edvard Munch. FAB 5 FREDDY también cubrió todo un vagón en 1979 con un tributo a las famosas latas de sopa Campbell, en las que podía leerse "Pop Soup" [sopa pop], "Da-Da Soup" [sopa dadaísta] y "Futurist Soup" [sopa futurista], junto a otra lata que rezaba "Fred Soup" [sopa de Fred]. Su colaborador, Lee Quiñones, infundía febriles declaraciones sobre la guerra y la violencia en las mentes de los distraídos pasajeros del metro, y bautizó a la línea 5, a la cual solían bombardear, como "un MOMA sobre ruedas".

El grafiti desarrolló un amplio abanico de estilos. Si bien solo representaba una pequeña parte de lo que acostumbraban hacer, DONDI y SEEN eran famosos por escribir palabras grandes, precisas y muy legibles, con diseños que combinaban audacia y elegancia. De entre todas sus creaciones, cabe destacar en particular la serie que realizó DONDI en 1980, "Children of the Grave", la cual se convertiría en un ejemplo a seguir para cientos de futuros jóvenes artistas que recién ingresaban a la escena del grafiti. Retratada por la fotógrafa Martha Cooper en plena ejecución, la serie abarcaba vagones enteros, en los que podía apreciarse el nombre del autor en enormes letras estilizadas contra un fondo de tonalidades que iban variando sutilmente. Por su parte, PHASE 2 y KASE 2 –que de chico había perdido un brazo– avanzaban hacia la deconstrucción de la palabra y el nombre, utilizando formatos menos legibles y cifrando sus firmas y letras recurriendo a la teoría, la dimensión y la abstracción. Las palabras ahora parecían estar mutando en armamentos, retorciéndose como enredaderas, curvándose como bumerangs, penetrándose con puntas de flecha. Era lo que, después de la revolucionaria banda de TRACY 168, pasaría a llamarse *wildstyle* [estilo salvaje]. La energía que transmitían esos grafitis parecía destruir el concreto y atravesar el acero. "Break", el vagón que FUTURA pintó en 1980, voló por los aires los límites que todavía restringían a las palabras, convertidas ahora en una efervescente mezcla de tonos naranjas y bermellones que se derramaban hacia el exterior, como si se tratara del equivalente visual a la música dub o de una cruza electro-Bronx entre Wassily Kandinsky y Jack Kirby.

Los grafiteros representaban la alienación extrema de una generación que estaba llegando a la adultez bajo la larga sombra del *baby boom*. Eran artistas, individualistas, estilistas que se habían acostumbrado a vivir en los márgenes, lejos de la mirada de los medios. En una época en la que primaban los rendimientos decrecientes y la falta de esperanza, a ellos solo les importaba obtener su propia libertad. Salían para construir su mundo y plantar sus banderas, y luego volvían a sumergirse en la oscuridad. La destrucción continua de sus obras no hacía más que avivar su fervor creativo. El estilo era una manera de desafiar un entorno hostil.

"Creo que el grafiti es una manera de definir a nuestra generación", dijo LADY PINK. "Perdonen la expresión, pero no somos ningunos maricones. Lo tradicional es que se vea a los artistas como personas blandas, pacíficas, algo dementes. Digamos que nos parecemos un poco más a los piratas: defendemos nuestro territorio, el espacio que robamos para poder pintar, y lo hacemos con uñas y dientes."

En 1981, NOC 167 realizó una obra que resumía perfectamente la misión del escritor de grafitis. En el lado izquierdo, entre una ominosa torre de guardia y un tren nuevo y reluciente, yacía el letal tercer riel. Las palabras "STYLE WARS" [Guerras de estilo] emergían de entre una neblina blanca, rosa y azul. A la derecha, un tipo *cool* con sombrero de copa montaba un furibundo dragón de campera azul que lanzaba fuego por la boca, junto al retrato del autor como joven rebelde, mirando al espectador con indiferencia detrás de sus antiparras para esquiar, como si ya hubiese derrotado a los oficiales de la policía de tránsito[14] y a los *toys*. *Por más que lo intenten, no podrán detenerme ahora.*

El estilo absorbía las nuevas tecnologías, adoptaba diversos métodos y técnicas, aspiraba a la condición de ciencia. Se autoinventaba violentamente, se rodeaba de códigos de forajidos y atacaba la normalidad. De las ruinas sacaba belleza.

El estilo traía aparejados amigos, lealtad, devoción y cientos de imitadores; pero también enemigos, envidia, miedo y el brutal castigo de las autoridades. Lo que

14. Dentro de las fuerzas policiales de los Estados Unidos, la policía de tránsito es la unidad o el organismo encargado de garantizar la seguridad dentro de los medios de transporte público, tanto la de los empleados como la de los pasajeros, al igual que la integridad de las instalaciones y vehículos. [N. del T.]

nunca venía de la mano del estilo era la neutralidad. Como diría uno de los reyes del grafiti, KASE 2, en la película *Style Wars*: "Cuando los demás ven que tienes un estilo tremendo, eso los impulsa a actuar. Y así se mantiene vivo el movimiento".[15]

En cada generación, los revolucionarios cultivan un profundo desprecio hacia la autoridad y hacia lo viejo. Se alimentan de un profundo deseo de destruir las convenciones y conmocionar al público. Exigen un compromiso y una disciplina tribales. Lo arriesgan todo en aras de lo nuevo.

A comienzos de 1979, este deseo había madurado y trascendido el círculo de las siete millas. En cada uno de los movimientos juveniles mencionados podía encontrarse la sensación de estar frente a nuevas posibilidades, de entrever innumerables direcciones y futuros posibles, como las flechas que atravesaban las obras de PHASE 2. Por otro lado, esos movimientos también podían caer en la decadencia. Después de todo, estaban formados exclusivamente por jóvenes, y la juventud es una condición pasajera.

Las conmociones que les deparaba el futuro no surgirían de los mismos movimientos, sin embargo, sino desde afuera.

DJ Kay Slay (a la derecha), con el famoso grafitero DEZ y su grupo frente a una escuela pública abandonada en East Harlem, 1982. Foto © Henry Chalfant

15. *Style Wars*, dirigida por Tony Silver y producida por él y Henry Chalfant, 1983.

7.

EL MUNDO ES NUESTRO

LA SUPERVIVENCIA Y TRANSFORMACIÓN DEL ESTILO DEL BRONX

Para nosotros era una especie de refugio. Sin esto, no habríamos tenido nada de qué enorgullecernos.

DOZE

En el camino que conducía del mundo de las siete millas hacia el Planet Rock no había nada asegurado.

El b-boying bien podría haber vuelto a los livings y haberse convertido en uno de esos bailes que solo se practican en los arranques de nostalgia, algún sábado a la madrugada, después de un par de tragos. El rap y el *scratching* podrían no haber pasado de ser meras curiosidades del Bronx, una interesante reliquia musicológica. Las bandas de grafitis podrían haber sido destruidas como las pandillas, a fuerza de acoso policial y el encarcelamiento sistemático de sus practicantes más notorios. Los jóvenes exuberantes de la generación posterior al auge de las pandillas podrían haber madurado y perdido el interés, desaparecido o muerto: otro lustro en la vida callejera de una parte pequeña de Nueva York que se esfumaba en un santiamén, ante la impávida mirada de la ciudad.

En 1979, sin duda eso es lo que el futuro parecía augurarle al Bronx. Pero a principios de la nueva década, esta cultura barrial, exaltada por intereses

comerciales, perseguida por el Estado y salvaguardada por los tradicionalistas, cruzó la frontera del éxito y no volvió a mirar atrás.

LA PRIMERA MUERTE DEL HIP-HOP

Por un lado, el rap se estaba difundiendo fuera del *cipher* de las siete millas. Lo que más se escuchaba en los taxis ilegales del Harlem y el Bronx que recorrían toda la ciudad eran casetes con grabaciones piratas en vivo de Kool Herc, Afrika Bambaataa, Flash y los Furious Five, The L Brothers, The Cold Crush Brothers y otros artistas similares. Circulaban de mano en mano en los barrios negros y latinos de Brooklyn, el Lower East Side, Queens y Long Island. Los chicos de todo el distrito estaban formando sound systems y organizando competencias de rap con un fervor que antes era exclusivo del Bronx.

En cambio, era precisamente en el Bronx donde el hip-hop era considerado una moda pasajera a punto de cumplir su ciclo. "Yo la llamé 'La gran sequía del hip-hop'", explicó Jazzy Jay. "Todo el mundo empezó a rehuir del género."

Los chicos que se habían criado con Herc, Bam, Flash, Lovebug Starski y DJ AJ ya habían terminado el secundario y estaban buscando algo nuevo. "La gente empezó a crecer y a decir que lo que hacíamos era 'música para niños'", observó Jay. "Ya nadie quería ir a las fiestas en los gimnasios de las secundarias."

A veces Jay espiaba por el balcón para ver el club T-Connection, que tendría el tamaño de un gimnasio escolar, y se sorprendía de que hubiera apenas cuarenta personas bailando en todo el recinto. Extrañaba las viejas épocas en las que se organizaban duelos entre DJs en el PAL de Webster Avenue. "Fue un período terrible", dijo. "Yo ya había dominado a la perfección todas mis técnicas, me había ganado mis cinturones, había destruido a Flash, a Theodore, ¡y estaba buscando a quién más podía humillar! Y me preguntaba, ¿pasé por todas esas dificultades para que al final a nadie le importe? ¿El hip-hop va a morir así?"

El público había trocado los duelos entre los sound systems y las fiestas al aire libre del Bronx por los clubes nocturnos para mayores de edad del uptown, privando a los b-boys y DJs del entorno competitivo que tanto necesitaban. Al mismo tiempo, los DJs de los clubes nocturnos y discotecas del Harlem estaban cosechando un éxito considerable gracias a la idea de adaptar los estilos de rap y las técnicas de las mesas de mezclas del Bronx a sus eventos, para ofrecer una versión más sofisticada del beat barrial a una audiencia ya adulta.

"Me preguntaba adónde irían las personas que antes eran mi público principal", dijo Grandmaster Flash. "Y resulta que estaban yendo a ver gente como DJ Hollywood, que organizaba fiestas para personas mayores de veintitrés años. Cuando los chicos empezaron a crecer, sintieron ganas de ponerse trajes o vestidos. Estaban más grandes, ya no tenían los mismos gustos musicales."

Flash agregó: "Cuando fui a ver a DJ Hollywood me encontré con mucha gente. Les decía, por ejemplo: '¡Regina! ¿Qué haces aquí? ¡Hace cuánto que no te veo!'. Y me contestaban: 'Sí, ahora vengo aquí'. Y había un tipo con un micrófono que rapeaba unas rimas increíbles. Pesaría unos ciento cincuenta o ciento setenta kilos y volvía loco al público, como lo hacía antes mi banda, los Furious Five. DJ Hollywood era impresionante, todo el mundo se ponía a cantar sus rimas. Así que gran parte de nuestra audiencia ahora iba a ese tipo de fiestas que organizaba gente como Eddie Cheeba, DJ Hollywood o Pete 'DJ' Jones. Los menos importantes, podría decirse, desaparecieron. Había que adaptarse a los cambios para sobrevivir; de lo contrario, uno caía en el olvido".

Los mismos DJ querían más. La prioridad ya no era ser el mejor animando fiestas barriales y hacerse conocido, sino ganarse la vida. No obstante, el aspecto económico de la música había cambiado. "Si el 25 del mes caía un viernes, uno veía que había cinco volantes que anunciaban un espectáculo de DJ Hollywood en cinco lugares distintos. ¿Cómo era posible? ¿Quién podía estar en Manhattan, el Bronx y Queens en una sola noche?", se preguntaba Flash. "Luego descubrí que no llevaba consigo un sound system. Solamente necesitaba sus discos. Tenía su propia banda y un auto. Tocaban una hora en un lado, se metían en el auto, tocaban una hora en otro y así. Con el tiempo, las personas que tenían sound systems gigantes se volvieron dinosaurios. Porque ahora uno podía animar cinco fiestas diferentes si quería. Y si uno editaba un disco, podía ganar dinero *en serio*."

A Flash le costó caro no haberse percatado de esto último a tiempo. En 1979, varios productores independientes de música negra –como Bobby Robinson y Paul Winley en el Harlem o Sylvia Robinson (quien, cabe aclarar, no tenía ningún parentesco con Bobby Robinson) en Englewood, Nueva Jersey– habían oído hablar del fenómeno del rap y estaban recorriendo los clubes del

Bronx y del Harlem y haciendo números para ver si este nuevo género podía llegar a ser rentable. Flash y los Furious Five eran los artistas más codiciados.

Aun así, Flash no quiso reunirse con los representantes de ninguna de las discográficas. La idea le parecía absurda. ¿Quién va a querer comprar un disco con chicos del Bronx que rapean encima de música pregrabada? A él y a los Furious Five todavía les iba muy bien en los clubes, y grabar discos no era un ingreso seguro, a diferencia de los eventos en vivo.

"Digamos que los eché. Le dije a mi personal de seguridad que no dejaran que se me acerquen. No quería hablar de ningún contrato. Por más que se murieran de ganas de hablarme, no es no. Y punto", explicó. Mientras tuviera fiestas contratadas a lo largo de la semana, esa era la opción menos riesgosa. Flash estaba contento con ese esquema.

En octubre de 1979, sin embargo, el esquema cambió.

EL ÚLTIMO TRAMO

En retrospectiva, es perfectamente lógico que el primero en explotar el potencial económico del hip-hop haya terminado siendo un grupo desconocido y que usaba, en parte, rimas robadas: la banda sin estilo por definición. Cuando tres raperos anónimos ingresaron al estudio de Sylvia Robinson, propietaria de un sello independiente de música negra, para grabar "Rapper's Delight", no tenían que ponerse a la altura de las expectativas de nadie, ni tenían ninguna reputación en las calles que tuvieran que cuidar ni público alguno al cual complacer. Si fracasaban, no habría repercusiones.

Sylvia Robinson y su hijo Joey habían intentado llegar a un acuerdo con varios grupos de rap, pero habían chocado contra el escepticismo de astros del Bronx como Flash y Lovebug Starski. Sin dudas, la aparición de "King Tim III (Personality Jock)" en el lado B de un single de Fatback Band, un grupo de funk de Brooklyn, a mediados de 1979, provocó que los Robinson se sintieran aún más presionados a lograr su objetivo.

Henry "Big Bank Hank" Jackson era uno de los seguidores de Herc, un empleado de seguridad de un club del Bronx que de alguna manera logró convertirse en el manager de Grandmaster Caz y los raperos que pronto se transformarían en The Cold Crush Brothers. Una tarde, Big Bank Hand estaba trabajando en una pizzería en Nueva Jersey para financiar el sound system de Caz, rapeando encima de una grabación de uno de sus raps, cuando Joey Robinson lo oyó y le pidió que lo acompañara para realizar una audición. En el camino de regreso, otros dos raperos se subieron al auto de Joey: Guy "Master Gee" O'Brian y Michael "Wonder Mike" Wright. Los tres se sometieron a una audición esa misma noche. Sylvia Robinson los contrató en el acto para que fueran el primer grupo de la nueva división de su sello, Sugar Hill Records. Nadie los conocía. Eran los indicados para llevar el hip-hop al reino del pop.

"'Rapper's Delight' me sigue pareciendo sorprendente", dijo Bill Adler, quien en aquel entonces era crítico de música en el *Boston Herald*, antes de convertirse en publicista de Def Jam. "No por el hecho de que rapearan en lugar de cantar. Lo notorio es que el tema duraba quince minutos. En Boston había una emisora de radio AM de música negra llamada WILD, y cada vez que pasaban 'Rapper's Delight' –es decir, todo el tiempo– optaban por la versión entera de quince minutos, algo inaudito."

Pero del otro lado del universo del rap, en los barrios negros de Long Island, Chuck D, un MC de diecinueve años, se quedó con una impresión distinta de la canción. "A mí no me parecía posible que hubiera una grabación de hip-hop", explicó. "No podía concebirlo." El famoso DJ Eddie Cheeba había estado en Long Island en mayo, donde el público afroamericano escuchó "Good Times" por primera vez, y les aseguró a los presentes que en poco tiempo editaría su propio disco de rap. "Me dije: '¿Disco? Mierda, ¿cómo vas a meter el hip-hop en un disco?' Porque lo importante era todo el evento, ¿no? ¿Y cómo iban a entrar *tres horas* en un disco?", comentó Chuck. "¡Zas! Hicieron 'Rapper's Delight'. Y aunque parezca irónico, lo increíble no era que el tema fuera tan largo, sino que fuera tan corto. Yo pensaba: '¿Cómo lo recortaron a quince minutos?'. Era un milagro."

La primera vez que Chuck escuchó "Rapper's Delight" tenía el micrófono en la mano. "Good Times" se había convertido en el tema del verano de 1979, reemplazando a "Love is the Message" de MFSB: era el nuevo ritmo que todos querían bailar en las discotecas y que los MCs usaban para sus raps. Una noche, en octubre, Chuck estaba animando una fiesta y rapeando rimas al estilo de Cheeba encima de una grabación de "Good Times". "De repente, el DJ empezó a combinar el tema con otro disco, ¿no? Y me di cuenta de que estaba rapeando con música de fondo en la que alguien ya cantaba rap", dijo entre risas.

"El público no se dio cuenta, pensaba que seguía siendo yo, que había impostado la voz o algo por el estilo. Yo seguí aferrado al micrófono y comencé a simular que era la persona que se escuchaba por los parlantes. Y la gente se lo creyó. ¡Después me veían como a un titán del rap, créanme! Al otro día, Frankie Crocker pasó la canción por BLS. Cuando fui a la siguiente fiesta, la gente ahora me miraba como si dijera 'Bah, tus raps son buenos, ¡pero no *tan* buenos!'."

Tres desconocidos le habían ganado a la superestrella Eddie Cheeba de antemano. Un rap grabado se había adelantado al rap en vivo. Era evidente que, en solo quince minutos, el mundo entero había cambiado.

"Rapper's Delight" trascendió la aislada escena del hip-hop neoyorquino y llegó a las emisoras de radio negras, desde donde se catapultó al Top 40 estadounidense y luego al resto del planeta. Surgieron imitadores desde Brasil hasta Jamaica y se convirtió en el single de doce pulgadas mejor vendido de todos los tiempos. En un momento, se vendían 75.000 copias por semana, y la pequeña discográfica al otro lado del Hudson trataba por todos los medios de cubrir la demanda. Tom Silverman, DJ y periodista encargado de la escena musical dance, nunca había visto nada parecido. "Estaba en Brooklyn, en la Fulton Street, cuando pusieron a la venta 'Rapper's Delight', en 1979, justo después de navidad", remarcó. "Trajeron diez cajas en un camión, las pusieron en el piso de la tienda, las abrieron y literalmente empezaron a darle dos unidades a cada uno, y todo el mundo iba derecho a la caja registradora a pagar. Deben haber vendido dos millones de discos de vinilo de doce pulgadas en un mes, solo en Nueva York. Pensé: '¡Tengo que meterme en este negocio, es fenomenal!'."

La era de la música disco ya había pasado su punto más alto. Las discográficas importantes estaban llegando al límite de sus posibilidades creativas y financieras. La canción más popular en los rankings era una colaboración entre Donna Summer y Barbra Streisand, tan recargada como boba: "No More Tears (Enough is Enough)". En comparación, "Rapper's Delight" sonaba novedosa desde el primer momento, cuando se oían las palabras: "I said uh hip-hop..." [Dije, eh, hip-hop...]. Pero a los fanáticos del Bronx les parecía una gran farsa.

En realidad, es posible que de otra manera el hip-hop nunca hubiese llegado al mainstream. Cuando los artistas más populares del Bronx editaron sus primeros discos después de "Rapper's Delight", en general intentaban, con muy escaso éxito, mantenerse fieles a la experiencia que ofrecían en sus shows. Esos eventos en vivo dependían en gran medida de la improvisación ingeniosa y de la participación y las coreos del público. Cuando todo salía bien, los raperos, antes que nada, daban las gracias a su DJ y a los vecinos del barrio. Después de todo, su presencia en el escenario dependía del DJ, el rey de la fiesta, y del público, sus súbditos.

Los raperos amateurs de Sugar Hill Gang nunca habían tenido un DJ. La banda había sido creada una tarde en un estudio de Nueva Jersey, y nunca se subió a ningún escenario hasta después de que su single se convirtió en un éxito en la radio. Componían con el oído del fan y con el entusiasmo del diletante. El rap de "Rapper's Delight" era de esos que no suenan bien en las fiestas, sino en los casetes con grabaciones piratas en vivo que se escuchaban en los taxis ilegales y los equipos estéreo, con su repertorio de anécdotas graciosas, sus modismos pegadizos y todo aquello que al público del mundo entero le parecería al mismo tiempo universal y nuevo, en vez de localista e impenetrable. "Rapper's Delight" estaba hecho para cruzar fronteras y llegar sin problemas a las personas que nunca habían oído hablar del rap, del hip-hop o del Bronx.

El éxito inexplicable de Sugar Hill Gang transformó la escena del hip-hop de la noche a la mañana. Los artistas y los sellos discográficos, desesperados, se apresuraron a lucrar con la nueva moda. The Funky Four + 1 More y los Treacherous Three firmaron contrato con Enjoy Records, el sello de Bobby Robinson, para grabar una serie de singles. The Sequence llegó a un acuerdo con Sylvia Robinson. Afrika Bambaataa aceptó grabar con Paul Winley. Dos discográficas de música reggae del Bronx, Wackies y Joe Gibbs Music, editaron singles de rap. Kurtis Blow, con un joven oriundo de Queens como representante, Russell Simmons, se convirtió en el primer rapero en ingresar a un sello de renombre cuando grabó dos temas para Mercury Records que terminarían transformándose en discos de platino, "Christmas Rappin'" y "The Breaks". Hasta el mismo Flash claudicó y editó, junto con The Furious Five, la canción "Superappin'" para la discográfica de Bobby Robinson un mes después de la aparición de "Rapper's Delight". Con un single que lo respaldara, dedujo Flash, podría conseguir más shows.

Por increíble que pareciera en su momento, Sugar Hill Gang había logrado salvar el circuito de clubes del Bronx de su agonía. Pero las discotecas se volvieron más pasivas que nunca. Los b-boys desaparecieron y, según señaló Charlie Ahearn, "nadie bailaba. ¡Nadie! El rap se convirtió en la atracción principal. Los MCs se instalaban en el escenario y todo el mundo se quedaba mi-

rándolos". Los DJs ya no eran el centro de atención del movimiento. La nueva industria de rap independiente –con su temor a las editoras musicales– no tenía lugar para ellos. Como mucho, los representantes de las discográficas les aconsejaban a sus bandas cómo emular el espíritu de las rutinas que los DJs acostumbraban desplegar en vivo. "Eso fue en 1980", dijo Ahearn. "En otras palabras, el hip-hop murió en 1980. Es la verdad."

Si "Rapper's Delight" convirtió al hip-hop en un nuevo género de música popular, "Superappin'" demuestra de qué manera el pop, a su vez, comenzó a destruir la antigua esencia del hip-hop. La canción empieza con una serie de silencios inquietantes. Los Furious Five rapean al unísono: "And it won't be long 'til everyone is knowing that Flash is on the beatbox going, that Flash is on the beatbox going... and... and... and... sha na na!" [Y dentro de poco todo el mundo sabrá que Flash está al mando de la caja de ritmos, que Flash está al mando de la caja de ritmos… y… y… y… ¡sha na na!].[1] En la rutina original, los Furious Five hacían una pausa y señalaban a Grandmaster Flash, mientras este improvisaba todo tipo de ritmos frenéticos con su caja de ritmos electrónica. En la grabación, sin embargo, Flash está completamente ausente. Si bien los Furious Five anuncian a todo pulmón que Flash es "el rey del Quick Mix", nunca se demuestra por qué. En cambio, la banda inserta uno de los temas favoritos de Flash, "Seven Minutes of Funk", de Whole Darn Family, mientras él observa y controla todo a la distancia en el estudio, como si se tratara de un director técnico. A lo largo del tema, la tensión entre lo que el rap había sido hasta entonces –un medio en vivo dominado por el DJ– y aquello en lo que se transformaría –un medio grabado dominado por los raperos– queda suspendida. Cuando los Furious Five gritan: "Can't, won't, don't stop rockin' to the rhythm, 'cause I get down when Flash is on the beatbox" [No puedo ni quiero ni voy a parar de moverme con el beat, porque empiezo a bailar cuando Flash se pone al mando de la caja de ritmos], da la impresión de que la historia queda cimentada en ese instante.

1. Para consultar una grabación de la rutina de la caja de ritmos de Flash y los Furious Five dentro del contexto de sus actuaciones en vivo, incluida la performance de Flash y sus improvisaciones rítmicas, consúltese la versión de "Flash It to the Beat" que editó el sello Bozo Meko. Aparentemente, se trata de un casete pirata de una fiesta en el centro comunal de Bronx River en 1979 o 1980. Como aliciente adicional, en la grabación también puede oírse cómo los Furious Five animan al público a cantar los gritos de guerra "¡Zulu!" y "¡Gestapo!", alternativamente. El lado B es un tema llamado "Fusion Beats", uno de los primeros clásicos del hip-hop instrumental en vinilo, en el cual Jazzy Jay demuestra sus habilidades a la hora de aplicar la técnica del *cutting* a una serie de breakbeats. También existe una versión muy buena de Sugar Hill de "Flash It to the Beat", aunque la banda suena casi anémica, reducida apenas a un bajo, una batería y la percusión.

Por otro lado, muchos de estos primeros temas transmitían una sobrecogedora sensación de libertad, sobre todo los que fueron grabados en el sello de Bobby Robinson, felizmente llamado Enjoy [Disfruten]. Era el sonido de raperos que estaban recitando con exuberancia rimas que habían perfeccionado durante años ante el público escéptico del Bronx, y que ahora tenían la oportunidad de grabar en vinilo para que las escucharan en el mundo entero por el resto de la eternidad. Spoonie Gee, el sobrino de Robinson, relataba una historia de chicas rápidas y sexo barato en "Love Rap", acompañado solamente por un break intenso y procesado con un *phaser*, a cargo de Pumpkin, el legendario baterista que participó en muchas de las primeras grabaciones de hip-hop. "So let's rock y'all! To the beat y'all!" [¡Todo el mundo, a rockear! ¡Todo el mundo, a seguir el ritmo!], rapeaba Gee, desbordando adrenalina y agigantado por el efecto de eco en la voz. En "New Rap Language", de los Treacherous Three y Spoonie Gee, tanto Kool Moe Dee como L.A. Sunshine, Special K y Spoonie hacían gala de su dominio de la dinámica de los Furious Five, y añadían por cuenta propia una enorme velocidad de elocución y metáforas desaforadas. La banda dirigía su mirada hacia "el sur, el oeste, el este, el norte", con una confianza avasallante, casi infantil, y la seguridad de que el hip-hop debía ir más allá de los barrios del distrito y abarcar el planeta entero.

Los directivos de los sellos discográficos cayeron en la cuenta de que había millones de personas más que podrían llegar a disfrutar de este género. La cantidad de bandas de rap se disparó astronómicamente: todos los chicos fantaseaban en sus hogares con la promesa de obtener fama y fortuna. Durante la siguiente década y media, la música de hip-hop se alejaría de los parques y los centros comunales y se adentraría en los clubes y los laboratorios. Los sellos independientes comenzarían a invertir en la investigación y el desarrollo de nuevas maneras de adaptar la música de este nuevo género, específicamente el rap, a los estándares del mercado para racionalizarlo y explotarlo como producto. En otras palabras, buscaban el modo de detectar, capturar, empaquetar y vender su esencia. De ahí en más, las bandas pasarían de tener

seis integrantes a tener dos. Los raps de quince minutos, perfectos para las fiestas, se convertirían en singles de tres, ideales para la radio. Iban a refinar el hip-hop como otros refinan el azúcar.

Así, la tensión entre la cultura y el comercio se convertiría en una de las principales historias de la generación del hip-hop.

VENTANAS ROTAS

La otra historia principal del género es la que narra la relación entre los jóvenes y las autoridades. Si el rap permitió que la cultura del hip-hop se convirtiera en un bien de mercado, el grafiti permitió que se la demonizara. Este último movimiento había nacido como resultado de la "negligencia benigna", de los medios masivos y de la rebeldía adolescente. No faltaba mucho para que la demostración más extrema de esta nueva estética revolucionaria generacional provocara una reacción desmesurada.

Desde la primera mención de TAKI 183 en el *New York Times* en 1971, el grafiti pasó de ser una curiosidad barrial juvenil a un problema municipal con repercusiones políticas a nivel nacional. Esta situación se fue perpetuando con el tiempo. A mediados de 1972, en medio de una campaña presidencial que ya comenzaba a desmoronarse, el alcalde John Lindsay declaró la primera "Guerra contra el grafiti", arengando a la multitud con un grito exasperado: "¡Por el amor de dios, neoyorquinos, defiendan a esta gran ciudad! ¡Cuídenla, apóyenla, protéjanla!". Luego afirmó que los grafiteros eran unos "cobardes inseguros" y aventuró que sufrían problemas mentales. El programa antigrafiti del alcalde no solo exigía restricciones a la venta de marcadores indelebles y pinturas en aerosol, mayores controles de seguridad y el uso de químicos, solventes y pinturas para dificultar la proliferación de grafitis, sino también la implementación de medidas psicológicas.

Para Lindsay, el grafiti era el delito más indignante que uno pudiera imaginar. Provocaba un "impacto visual desmoralizante" y, según declaró, "es una lástima que nos veamos obligados a gastar dinero en esto en un momento en el que se impone la austeridad". No obstante, la guerra continuaría. Los políticos habían encontrado un tema donde podían dar la razón a los votantes cuando decían que la ciudad se estaba yendo al diablo, sin comprometerse por eso a corregir ninguno de los problemas de fondo. La guerra contra el grafiti permitía tapar la ineficacia del gobierno municipal a la hora de lidiar con las incontables crisis verdaderas de aquellos años, de las cuales la más urgente era el default. Las mentadas campañas para mejorar la "calidad de vida" eran meros gestos simbólicos, generalmente onerosos, cuyo fin, en última instancia, era tranquilizar a los votantes descontentos.

En 1976, la ciudad de Nueva York, al borde de la quiebra, invirtió veinte millones de dólares en la implementación de "the buff" [el lustre], un proceso de lavado químico que se aplicaba a los trenes que a menudo eran cubiertos con grafitis. Este proceso no solo teñía los vagones de un color monótono y antiestético, sino que resultó ser nocivo para la salud: cientos de trabajadores cayeron enfermos y un hombre murió por la exposición a largo plazo.

Ese mismo año, la MTA creó un escuadrón antigrafiti integrado por cuatro hombres, que no tardó en publicar este engañoso "Perfil del delincuente promedio":

> Sexo: masculino.
> Raza: negro, puertorriqueño, otros (en ese orden).
> Edad: variable, en general de trece a dieciséis años.
> Vestimenta: lleva mochila o bolsas de papel y usa sobretodos cuando hace frío.
> Ocupación: estudiante (familia de nivel socioeconómico bajo).

En retrospectiva, las evidentes inexactitudes de este perfil pueden causar gracia, al igual que la torpeza e ineficacia de los esfuerzos de la policía de tránsito. De cualquier modo, cabe recordar que se realizaron miles de arrestos y se acrecentaron las tareas de inteligencia destinadas a investigar a los jóvenes negros y latinos, se puso bajo vigilancia a las bandas de grafitis, se confiscaron sus libros de bocetos, se interrogó a los infractores y se llevaron a cabo redadas en los hogares de los escritores. Estas técnicas de control y cateo generaron su propia clase de ideología. El perfil se convirtió en algo que se interpretaba, de un modo enfermizo, como una verdad innegable. Las consecuencias fueron sangrientas.

En 1979, el neoconservador Nathan Glazer publicó un artículo increíblemente cínico en *Public Interest*, en el que ofrecía una justificación –*teoría* sería una palabra excesiva– de la creciente histeria de control y castigo por parte del

gobierno, dirigida contra la juventud afroamericana y puertorriqueña. La premisa principal de la nota no se basaba en datos empíricos comprobados, sino, como el mismo Glazer admitía, en el miedo atávico al Otro. En una reflexión sobre el problema de los grafitis, escribió: "Si bien no vinculo conscientemente a quienes pintan grafitis con los delincuentes que ocasionalmente roban, violan, atacan y asesinan a los pasajeros, uno no puede evitar sentir que todos pertenecen al mismo mundo de depredadores incontrolables".

El criminólogo James Q. Wilson, de Harvard, desarrollaría ese argumento incoherente en lo que acabaría denominándose la "teoría de las ventanas rotas". Bastaba con que una sola ventana rota quedara sin arreglar, según esta "teoría", para que al poco tiempo el barrio entero se terminara convirtiendo en otro Fuerte Apache. La teoría de las ventanas rotas desembocaría en las brutales campañas de tolerancia cero a favor de la "calidad de vida" que una nueva generación de alcaldes perfeccionaría en la década de los noventa, basadas en la vigilancia, el acoso y la propaganda. Una vez más, a pesar de la escasa evidencia empírica, la idea postulada por el gobierno de que el grafiti conducía a la proliferación de crímenes violentos se aceptaría como una verdad indiscutible.

Glazer y Wilson se limitaron a reciclar el mismo racismo que antes había impulsado a los blancos a dejar sus vecindarios ante las "hordas invasoras" de negros y latinos en la década del sesenta. Esta vez, sin embargo, el discurso adquiriría rasgos proféticos, si se tiene en cuenta que, dos décadas después, el influyente libro de Malcolm Gladwell, *The Tipping Point*, seguiría celebrando la "teoría de las ventanas rotas" como una idea revolucionaria. Por supuesto, esto demuestra menos la validez de dicha "teoría" que el éxito rotundo de estos ideólogos a la hora de transformar las políticas de la urbe. De hecho, los artículos de Glazer y Wilson representaban un punto de inflexión. Una vez expuesta esta "teoría", la reacción neoconservadora frente a los grafitis se convertiría en una de las razones por las cuales las políticas de abandono mutarían más adelante en políticas de contención. Ambas, a su vez, moldearían profundamente a la generación del hip-hop.

El encasillamiento racial y la guerra contra el grafiti convergieron en los medios. El metro fue descripto como el epítome de la ruina anárquica de Nueva York, una ciudad que había caído en las garras de jóvenes delincuentes de piel oscura. En 1984, Bernhard Hugo Goetz, quien se autodenominaba un "justiciero del metro", disparó a quemarropa contra cuatro adolescentes negros en el tren, dejó paralítico a uno de ellos y se convirtió en un héroe nacional de la noche a la mañana. Era un desenlace que SKEME, un joven afroamericano de desbordante talento, había predicho años antes, al advertirle a los pasajeros del metro en un *burner*[2] pintado debajo de la ventana de uno de los vagones: "Todo lo que *ustedes* ven es... DELITO EN LA CIUDAD".

LOS CONSERVACIONISTAS PREADOLESCENTES DEL B-BOYING

A fines de 1979, los grandes capitales y las autoridades estaban transformando el rap y el grafiti por completo. Como bien había dicho Flash, era hora de adaptarse a los cambios para sobrevivir o caer en el olvido. Un nuevo ciclo de cinco años de estilo había empezado.

Los preadolescentes, por su parte, hasta hace poco no podían esperar a crecer para participar en sus las competencias y fiestas barriales, inventar un estilo propio y hacerse un nombre. Pero las explosiones estilísticas de mediados de los años setenta habían terminado, y tiempo, dinero y poder parecían conjurados en su contra. Si las cosas seguían así, ellos nunca brillarían por su cuenta. Para sobrevivir y mantener sus tradiciones intactas, los movimientos juveniles necesitaban nuevos integrantes, muchachos nostálgicos que recordaran cómo eran las cosas unos años antes. Dos años después de la fiesta en la Crotona Avenue, Crazy Legs vivía en Uptown Manhattan, en la 207th Street, cerca de Ghost Yard. Junto con su primo Lenny, se había enfrentado a los dos líderes de la formación original de la Rock Steady Crew, de Echo Park: Jimmy Dee y Jimmy Lee. Perdieron. De cualquier modo, dieron muestras de un gran coraje y el grupo los adoptó como miembros. Sin embargo, la escena había cambiado. Los bailarines más legendarios habían dejado de practicar su arte y las bandas de b-boys se disgregaron. De hecho, Crazy Legs observó: "No quedaban muchas bandas cuando me mudé a Manhattan. Eran muy pocos los que seguían bailando". Sentía que le estaban robando la oportunidad de mostrar su valía. Tenía apenas trece años y ya añoraba el pasado.

2. Término utilizado por los grafiteros para referirse a obras de gran calidad, usualmente pintadas de la ventana del vagón para abajo, con colores brillantes y un estilo sorprendente. [N. del T.]

Así que Crazy Legs decidió embarcarse en una misión personal. Como si fuera un personaje de una de las películas de kung-fu del Times Square que tanto le gustaban, comenzó a recorrer la ciudad para encontrar y desafiar a todos los b-boys que quedaran. "Conocí a un chico llamado Lil' Man, que después se convertiría en Lil' Crazy Legs, y también a Take One y a un chico llamado Quiquito, al que le decíamos Little Kicks, y los enfrenté. Cada vez que me cruzaba con un grupo de b-boys, me juntaba con ellos hasta que alguien decía: 'Mira, conozco a un b-boy en tal y tal lugar'. A veces estaban a cincuenta cuadras, digamos. Y yo le respondía: 'Bueno, vamos'. Mi misión, como las de las películas de kung-fu, debía continuar. Hasta que los recluté a todos."

Más al sur, en el Upper West Side, Wayne "Frosty Freeze" Frost formaba parte de una banda integrada por Zulu Kings llamada los Rock City Rockers. Jeffrey "DOZE" Green y Ken "Swift" Gabbert tenían otra, los Young City Boys. Había muchas más: los Buck 4 y Kuriaki. Crazy Legs se enfrentó a cada uno de ellas. Luego Jimmy Dee le otorgó el derecho de usar el nombre de la Rock Steady Crew. Según Crazy Legs, "Jimmy Dee vio que yo había reunido a muchísima gente y que aún bailaba, mientras que la mayoría de los otros b-boys ya no seguían tan activos. Entonces adoptó una postura humilde. Redujo su propio rango y me lo dio todo, sin interferir con mi manera de hacer las cosas y, al mismo tiempo, sin dejar de darme consejos y orientarme en mi nuevo rol como líder de la banda". La nueva Rock Steady Crew se transformó en un imán para todos los jóvenes que aisladamente seguían cultivando el clásico estilo del Bronx a lo largo y ancho de la ciudad, un supergrupo de segunda generación integrado por los últimos b-boys.

De acuerdo con DOZE, "cada sábado, Legs, Frosty, Kenny y yo nos pasábamos el día entero en el cine de Times Square. Uno podía ver diez películas por tres dólares. ¡Una locura! Nos quedábamos viendo films de los Shaw Brothers y salíamos entusiasmadísimos. Empezamos a incorporar los movimientos de artes marciales a nuestro baile y así fue como desarrollamos un estilo propio". Probablemente haya sido todo un espectáculo verlos practicar sus pasos en el parque de la 84th Street y Amsterdam, como un grupo de monjes extraviados del b-boying. Habían heredado esta forma de baile y se tomaban su legado muy en serio.

La primera vez que DOZE presenció el b-boying fue en el North Bronx, a principios de los años setenta, en el complejo de viviendas Edenwald Houses, donde los delincuentes bailaban con radiocasetes al hombro. DOZE y Ken adoptaron el *up-rock* de los gángsteres y lo convirtieron en una parte troncal de su estilo. "En realidad, el baile es muy largo. Dura como quince minutos y tiene una cantidad enorme de pasos. Uno empieza de pie, quieto, haciendo gestos con las manos hacia afuera, luego comienza el pavoneo o *strut*, después, se ensayan unos saltos, luego viene otra vez el *strut* y entonces se hace un paso hacia atrás y otro paso distinto hacia adelante. Ahí viene un momento en el que uno parece dudar, pero que termina cuando se baja al suelo. Esa es la parte que nosotros tomamos para nuestro baile, el final. Cuando lo vimos, dijimos: 'Eso es *buenísimo*'. Cuando uno se impulsa hacia adelante y luego cae es el clímax del b-boying, es como el *breakdown*. Kenny y yo lo aprendimos de los últimos que lo bailaban así. Aprendimos solo una fracción del b-boying, pero después la modificamos y transformamos en algo todavía más avanzado."

Frosty Freeze inventó nuevos *freezes*, como el *suicide*, en el cual daba una voltereta y caía de espaldas. Crazy Legs y Ken Swift, por su parte, hicieron lo mismo con los *spins*, añadiendo al baile una nueva mecánica corporal, más dinamismo y mayor velocidad. Al poco tiempo, los miembros de la Rock Steady Crew habían dejado atrás los *backspins* y *headspins* y elaborado los *windmills* y *handspins*.[3] De acuerdo con Crazy Legs, "todos esos movimientos que terminamos haciendo fueron creados por accidente. Yo no tenía la menor intención de agregarle nada al *backspin*. Pero estaba practicando un *chair freeze* y, como me excedí en la rotación, empecé a girar a mucha velocidad. Y después volví a rotar de más y decidí seguir haciéndolo, hasta que se convirtió en una especie de *backspin* continuo".

Los miembros de la Rock Steady Crew empezaron a frecuentar pistas de patinaje, parques y fiestas para sorprender a los otros adolescentes con su estilo. Todas las bandas que intentaban hacerles frente pronto descubrían que eran imparables. DOZE dijo: "Frosty y yo éramos como los payasos del grupo. Solíamos imitar a la gente y hacer tonterías, movernos como si estuviéramos practicando el 'kung-fu del mono borracho', caernos al piso... Y después, cuan-

3. En el *windmill*, se realiza un movimiento similar al *backspin*, pero aprovechando y extendiendo el impulso para poder rotar de forma continua las piernas en el aire, como un molinete. En el *handspin*, en cambio, se levanta y se mantiene todo el cuerpo en paralelo al piso, apoyándose en una sola mano, que se utiliza luego como eje para dar vueltas. [N. del T.]

do nadie se lo esperaba, ¡zas! Por ejemplo, decían: '¡Manden a DOZE, que lo imite!'. Entonces yo salía y me ponía a imitar al otro. 'Bueno, ahora manden a Buck y Kuri.' Esos dos eran nuestras armas secretas. ¡Podían demoler a cualquiera! Parecía una película, como *Los cinco venenos mortales*".

No solo se ganaron al público, sino también a una cantidad creciente de nuevos integrantes. Incluso comenzaron a reclutar chicos que estuvieran interesados en cualquiera de las viejas artes del Bronx. "SHY 147 se nos unió, igual que DONDI. Algunos eran patinadores sobre ruedas, chicas y gente que bailaba el *webo*.[4] Por otro lado, en la Rock Steady Crew también había bailarinas y personas que simplemente nos apoyaban o se juntaban con nosotros. Era una banda multifacética", explicó Crazy Legs. "Rock Steady en aquellos años tendría por lo menos quinientos integrantes."

Más adelante, uno a uno, muchos de esos integrantes formaron sus propias bandas. Aunque quienes se quedaron los llamaban, en tono peyorativo, los "equipos de expansión", lo cierto es que algunas de esas bandas, como los New York City Breakers y los Dynamic Rockers, se convertirían en la competencia más tenaz de la Rock Steady Crew.

De cualquier modo, a esa altura, la banda ya había cumplido su objetivo. Todavía no lo sabían, pero su idea de lo que representaba la tradición del Bronx sería determinante para la generación del hip-hop. El optimismo de la Rock Steady Crew se veía reflejado en temas que sobresalían por sus rápidos ritmos afrolatinos post-bugalú y su buena onda, como "Melting Pot", de Booker T & The MGs, "Let's Dance to the Drummer's Beat", de Herman Kelley y Life, y "Expansions", de Lonnie Liston Smith. El título de uno de sus temas de cabecera resumía su actitud a la perfección: "It's Just Begun" [Esto recién comienza].

4. El *webo* o *huevo* es un baile que tuvo su momento de mayor popularidad a comienzos de los ochenta y que fue inmortalizado en "Huevo Dancing", tema creado en 1982 por George Kerr y Reggie Griffin y editado bajo el seudónimo Fresh Face. [N. del T.]

Crazy Legs y la Rock Steady Crew en la Dyckmann Street, uptown Manhattan, 1981. Desde la izquierda: Lil Crazy Legs, Kippy Dee, Lennie Len, amigo desconocido, Crazy Legs, Fast Break, Take One, Ken Swift. Foto © Henry Chalfant

8.

ZULÚES EN UNA BOMBA DE TIEMPO

EL HIP-HOP SE ENCUENTRA CON LOS ROCKEROS DEL DOWNTOWN

Los artistas pop hicieron de la cultura pop todo un arte. Estos chicos curtidos están revirtiendo el proceso, haciendo, a partir del arte, cultura pop.
Kim Levin

Uno no se limitaba a su propio barrio, sino que buscaba abarcar la ciudad entera. Era lo que se suponía que debía hacer. Entonces, ¿por qué no llevar también el arte a toda la ciudad?
Charlie Ahearn

Para los chicos que se criaron en el uptown, como Crazy Legs y DOZE, su cultura era lo que era y punto. No necesitaba ningún tipo de validación externa. Incluso se beneficiaba de la oposición. Se nutría únicamente de sus propios códigos internos, de su propia autoridad. No obstante, en el downtown había otras personas que estaban comenzando a ver su potencial. "Era una cultura juvenil, de chicos de secundaria", señaló Charlie Ahearn, un realizador de East Village que se había aventurado al Bronx para absorber esta nueva energía. "Y para mí, se trataba de una cultura de vanguardia radical."

Los movimientos juveniles en apariencia constituían una única cultura, como Afrika Bambaataa había previsto años antes al fundar Zulu Nation,

la expresión de una nueva generación de jóvenes marginales cuya visión del mundo transmitía autenticidad, originalidad y libertad. Esta primera ola de incursores del downtown –*baby boomers* blancos y excéntricos, bohemios blancos adolescentes que habían abandonado la universidad, estudiantes rebeldes de arte, post-jazzistas negros– había quedado cautivada. Eran los primeros adeptos, los que se ubicaron más cerca del fuego generacional, los que desempeñarían un papel clave a la hora de llevar el hip-hop al resto del mundo.

LOS *BABY BOOMERS* OUTSIDERS

Henry Chalfant, hombre tranquilo y renombrado escultor, había pasado su adolescencia en Sewickley, Pensilvania, un pequeño pueblo burgués al norte de la decadente ciudad de Pittsburgh. Su padre era el encargado de la empresa familiar de fabricación de tuberías de acero y su madre había ayudado a fundar una institución de cuidados para niños con discapacidades. En Allegheny Valley, el apellido Chalfant por sí mismo evocaba una ascendencia aristocrática y contactos influyentes. El tatarabuelo y homónimo de Henry había sido un pionero en la zona, un hostelero y propietario tan apreciado que uno de los pueblos al este de Pittsburgh fue nombrado en su honor en 1914. Aun así, el joven Henry se sentía alienado en la tierra de sus ancestros.

"Solíamos discutir sobre quién tenía la familia más pobre mientras nos llevaba a la escuela el chofer", dijo. "Definitivamente, no fui feliz donde crecí. Era un lugar muy privilegiado, muy blanco, muy aislado y bastante vacío."

"Para que sepan", señaló entre risas, "antes manejaba a mucha velocidad: autos deportivos, motocicletas. En ese sentido, yo era un peligro". Cuando terminó el colegio secundario, se mudó a California y se matriculó en la Stanford University, en 1958. Ahí estudió griego antiguo, se interiorizó con el mundo del arte y se convirtió en escultor. Y cuando los estudiantes de Berkeley pusieron fin al macartismo con el Freedom of Speech Movement [Movimiento a favor de la Libertad de Expresión] y sus manifestaciones en contra de la guerra, él también se sumó.

En 1967, Henry se trasladó del Área de la Bahía de San Francisco a Europa junto con su esposa, la actriz Kathleen Chalfant, para estudiar el arte y la escultura de Barcelona y Roma. No obstante, a lo largo de sus frecuentes visitas a la ciudad de Nueva York, quedó fascinado con los complejos y coloridos grafitis que veía en las superficies de los vagones del metro. Este no era el mismo tipo de garabatos que en la antigüedad grababan en las paredes de ciudades como Pompeya, una mera curiosidad histórica. Estos grafitis eran vívidos, misteriosos, seductores y peligrosos. En 1973, Henry y Kathleen se mudaron a Nueva York de manera permanente y empezaron a fotografiarlos. "Lo que despertó mi interés de inmediato fue ver lo que parecía ser una gran cantidad de chicos rebeldes. Así fue que obtuve una segunda oportunidad para vivir al máximo la adolescencia: no la mía, sino, indirectamente, la de esos grafiteros."

Desde mediados de 1976 hasta 1979, Chalfant salía los fines de semana para documentar el arte de los trenes. Los grafiteros comenzaron a notar que este hombre casi calvo se pasaba horas en las plataformas del metro con una cámara carísima, sacando fotos con furia –aunque no siempre con éxito– cuando los trenes paraban en las distintas estaciones, y dedujeron que se trataba de un policía o de uno de ellos, otro fanático adicto al arte en aerosol. Un día, Chalfant se quedó mirando a NAC, un grafitero que también estaba fotografiando los vagones, y ambos se pusieron a charlar. Cuando Chalfant le contó lo que estaba haciendo, NAC le dijo que se pasara un día por el Writer's Bench de la 149th Street después del horario de clases. Los demás grafiteros terminaron trabando amistad con él y le permitieron acceder a su mundo. De este modo, Chalfant conoció a las distintas bandas. Estas empezaron a pedirle que ponderara sus últimos triunfos artísticos, que él luego se apresuraba a registrar con su cámara. El hobby de Chalfant se convirtió en una obsesión. A su vez, él abrió las puertas de su estudio en Greenwich Village a los grafiteros.

En el uptown, ZEPHYR y FUTURA estaban reuniendo a varios grafiteros en el estudio de Sam Esses para adaptar el grafiti al mundo de las galerías de arte. El estudio de Chalfant en Grand Street, en cambio, era una biblioteca de los diversos estilos que podían apreciarse en el metro. Los grafiteros nunca habían visto fotos tan buenas. En 1978, Chalfant había comenzado a usar un motor de arrastre para su cámara. De ese modo, ubicándose de pie en un solo lugar, podía fotografiar de frente las superficies de vagones

enteros. Las imágenes mostraban los trenes en toda su gloria, como si recién salieran de la estación. Quienes más acudían al estudio de Chalfant eran los grafiteros de menor edad, para estudiar las fotografías y aprender los diversos estilos.

Como les ha sucedido a tantos antropólogos, Chalfant se dio cuenta de que estaba modificando su objeto de estudio. La escena ya no era la misma. "En los viejos tiempos, antes de que se empezaran a fotografiar los grafitis, se heredaba el estilo de uno de los *kings* o 'reyes'. Ellos accedían y entonces uno podía copiar el diseño, si es que pertenecía a su banda", explicó. "Pero cuando aparecían grafiteros de otros barrios que copiaban tu estilo, no era para alegrarse. SKEME, por ejemplo, estaba ganando muchísima fama: durante un año se veían sus grafitis en todos lados. Y gran parte de su estilo provenía de mis fotos de DONDI." En cualquier caso, el interés de Chalfant nunca había sido meramente académico. Lo que buscaba, según declaró, era dejarse llevar "por las sorpresas que le deparaba el grafiti día a día".

En septiembre de 1980, Chalfant mostró sus fotos al público por primera vez en una exhibición en la galería O.K. Harris, en el Soho. La manera en que fue recibida su obra lo dejó anonadado. Si bien las pocas reseñas que se publicaron al respecto fueron breves y ambivalentes, la reacción en las calles fue inequívoca. "La gente venía a la galería como si se tratara de una suerte de peregrinación", dijo Chalfant.

Cientos de grafiteros de todos los rincones de la ciudad se acercaron a la muestra vestidos con sus camperas de jean y zapatillas más vistosas, rebosantes de color, orgullo y alegría. Estos grafiteros coparon el lugar para estudiar las veinte fotografías de los murales de vagones enteros y para entregarse al fervor que implicaba el reconocimiento de su obra y el shock del futuro. De la pequeña instalación salían luego en masa hacia las calles, intercambiando *tags* y dibujos en sus respectivos libros de bocetos y pintando las paredes de los negocios. Además, formaban nuevas bandas, afianzaban alianzas preexistentes y trazaban planes. Al igual que el resto de sus más refinados pares en el mundo del arte, Chalfant, el estudiante callado de esa cultura juvenil, estaba sorprendido por la gran magnitud del movimiento.

Dondi White, por su parte, invitó a Martha Cooper, una fotógrafa de noticias del *New York Post* y folklorista urbana, para que conociera a Chalfant. Tanto ella como él estaban al tanto de sus respectivas obras y, si bien no lo admitían, sentían algo de mutua envidia profesional. En persona, sin embargo, la tensión desapareció de inmediato y los dos se saludaron como si hubieran sido colegas de toda la vida que no se veían desde hacía años. Ambos sabían que el virtuosismo visual de los grafiteros y la naturaleza efímera de su arte hacían necesaria su documentación y defensa.

Chalfant fotografiaba los trenes como si ya estuvieran en museos. Cooper, en cambio, los contextualizaba, resaltando la sordidez de la agonizante ciudad que recorrían a toda velocidad: era cuestión de "Art vs. Transit" [El arte contra el tránsito], como podía verse en su famosa fotografía de un tren pintado en 1982 por DURO, SHY 147 y KOS de CIA, una metáfora de la renovación urbana invertida. Juntos, Chalfant y Cooper empezaron a promover el grafiti. Aburrido hasta el cansancio de las abstracciones, "el mundo del arte", afirmó Chalfant, "estaba listo para recibirlo".

El movimiento empezó a cobrar impulso rápidamente. Una vez que Esses Studio cerró, la energía que ZEPHYR y FUTURA habían acumulado se trasladó a otros espacios, como el taller "Soul's Artists" de ALI, el centro de "Zoo York" y la galería Fashion Moda en el South Bronx. En octubre, esa galería inauguró la exhibición "Graffiti Art Success for America" [El éxito del arte del grafiti para América], organizada por CRASH. Dos meses después, New Museum trajo muchas de las obras para una muestra en su local de Greenwich Village. De repente, el grafiti como estilo de vida ya no parecía un fenómeno pasajero. Los grafiteros consideraban la posibilidad de adoptarlo como profesión para ganarse la vida. Los curadores de los museos más importantes y los dueños de las galerías, percatándose de la nueva tendencia, comenzaron a aventurarse fuera de sus seguros territorios en Manhattan con la chequera lista en la mano.

Una semana después de navidad, *Village Voice* anunció la nueva alianza entre el mundo del arte y la cultura calleja en una nota de tapa escrita por Richard Goldstein, defensor público del grafiti, titulada "The Fire Down Below" [El fuego en las profundidades]. El artículo incluía fotos en blanco y negro, muy estilizadas, de PINK, ZEPHYR, FAB 5 FREDDY y FUTURA 2000, junto con una sección desplegable a color con las icónicas fotografías con las que Chalfant había retratado los elaborados grafitis de Lee Quiñones, BLADE, SEEN, DONDI, KELL y FUTURA. Había muchísima anticipación. Goldstein citaba una frase que FAB 5 FREDDY había pronunciado en camino a la inaugu-

ración de una muestra de sus obras en Milán: "Con un poco de tiempo y pintura, todo es posible".

LOS JÓVENES BOHEMIOS

Por ejemplo, era posible derrumbar las paredes de la segregación norteña.

A fines de los setenta, Nueva York no solo era un lugar sangriento y en quiebra, sino que presentaba los niveles de desigualdad y segregación más altos de toda su historia como consecuencia de las anteriores tres décadas de renovación urbana elitista, que acució el desarraigo de las comunidades venidas del Tercer Mundo y el éxodo de los habitantes blancos. Durante los años setenta, más de 1,2 millones de blancos (un cuarto de la población blanca, incluido casi un tercio de los blancos de Brooklyn y la mitad de los del Bronx) habían abandonado la ciudad. El índice de pobreza se disparó, especialmente en esos dos distritos.

La cultura pop, a su vez, reflejaba la segregación neoyorquina. Largometrajes como *Tras la huella del delito* y *Distrito Apache: el Bronx* parecían explotar, sobre todo a ojos de los espectadores negros y latinos, los estereotipos raciales y el odio de clase en lugar de tratar de generar empatía. A fines de los setenta, activistas negros y puertorriqueños, liderados por el ex Young Lord Richie Perez y otros veteranos de los movimientos de Black Power y Brown Power, organizaron un boicot a ese tipo de films y exigieron que se los representara de manera más fiel y veraz en los medios. En una de las manifestaciones, pudo verse a dos muchachas latinas del Bronx con una pancarta que rezaba: "Fuerte Apache: los indios no son salvajes. Nosotros, tampoco". Incluso la música pop, con una larga historia de cruza y mestizaje sonoro, dejaba mucho que desear. Después del género disco, la radio se dividió en dos formatos cada vez más excluyentes entre sí, el rock (para blancos) y el *urban* o música urbana (para negros).

Aun así, el grafiti había conquistado a los jóvenes post-hippies que se juntaban en el Central Park. Con el correr de los años, la cultura juvenil bohemia de la ciudad se había desplazado hacia el norte, de Greenwich Village a Bethesda Fountain, en el Central Park, y luego al corazón mismo del parque en el terreno detrás de Naumberg Bandshell. Esta escena "parkie" recibía con los brazos abiertos tanto a hijos de filósofos y reyes como a hijos de obreros y empleadas domésticas.

Para ZEPHYR, un chico judío del Upper East Side que faltaba a clases para juntarse con sus amigos, la escena del Central Park era una puerta a un mundo distinto. "Uno salía del colegio, sacaba su bolsita de marihuana, iba al parque y se encontraba con chicos de su mismo barrio, de Brooklyn o el Bronx", dijo. "Era un ambiente muy diverso, como la escena *freak*,[1] pero integrada por jóvenes de mi edad. Algunos venían de familias muy adineradas, otros eran más bien de clase baja y algunos vivían en la calle. Pero era genial, especialmente porque duró más de media década, creo."

Allí, los "parkies" encontraron un lugar seguro donde podían experimentar con la droga (especialmente, la marihuana y los alucinógenos), el sexo y el estilo. "La policía tenía la política de no molestarnos nunca. Había nubes gigantes de humo por los porros. Parecía la playa de estacionamiento del estadio de algún recital de los Grateful Dead. Imagínense algo así todos los días, siete días a la semana." Ahí fue donde ZEPHYR conoció a grafiteros como BILL ROCK, MIN ONE, REVOLT y otros más, y su obsesión secreta con el grafiti floreció. A través del grafiti, la escena de los parkies empezó a mezclarse con los activistas del arte de la era del punk de East Village.

LOS REBELDES DEL ARTE

Ni bien pudieron –en 1973, para ser exactos–, Charlie Ahearn y su hermano gemelo John se mudaron de su residencia de clase media en los suburbios universitarios de Binghamton, en la parte norte del estado, a la ciudad de Nueva York, con la idea de convertirse en artistas contemporáneos. Charlie se inscribió en el programa educativo del Whitney Museum y encontró un departamento en medio de East Village, por aquel entonces sumida en una epidemia de consumo de heroína. Ambos pasaron a formar aparte de un movimiento local de artistas llama-

1. La escena *freak* fue una subcultura bohemia que tuvo lugar luego de la aparición de los hippies y antes de la explosión del punk. Sus eclécticos adherentes se caracterizaban, en términos generales, por el uso de drogas psicodélicas, ropas llamativas y pelo largo, y un interés en la música progresiva o experimental. [N. del T.]

do Co-Lab, un grupo que, en sus palabras, estaba decidido a "escaparse del mundo del arte, escaparse de las galerías artísticas y encontrar una manera de cultivar la creatividad en un sentido más amplio".

"Como venía de la clase media, siempre quise ser lo más aventurero posible, tener una visión más amplia", dijo Ahearn. "La idea era que todos aquellos que están involucrados en algún tipo de lucha son interesantes. No queríamos ir a un estudio y realizar obras para venderlas después a una galería de arte. Había que ir a donde estaba la acción. Éramos activistas. Teníamos que cambiar las cosas por medio de nuestras creaciones."

Charlie fue equipado con una cámara Super-8 hasta el complejo de viviendas Alfred E. Smith Houses en el Lower East Side, cerca del puente de Brooklyn, del lado de Manhattan. Allí filmó a un grupo de chicos practicando artes marciales y después les mostró la grabación. A Charlie le fascinaban tanto como a ellos los festivales de kung-fu en el Times Squeare, que podían durar todo el día y que, en aquel entonces, eran eventos carnavalescos, llenos de luces rojas a lo *Taxi Driver* y de *ciphers* de los Five Percenters. Y por eso quiso colaborar con los chicos para crear su propio tributo, un tributo a su manera, que tituló "The Deadly Art of Survival" [El arte letal de la supervivencia].

Mientras filmaba, sin embargo, Charlie quedó cautivado con los murales que Lee Quiñones había pintado en la cancha de hándbol, en los que podían verse animales y astronautas que flotaban y gritaban, plasmados en colores vívidos, como sacados de un cómic. "Yo le preguntaba a los chicos del barrio: '¿Quién pintó estos murales?'. Y me contestaban: '¡Lee!', como si fuera algo evidente, porque era famoso, uno de los artistas de grafiti más renombrados de la ciudad de Nueva York. Y entonces les decía: 'Bueno, ¿dónde puedo ubicarlo?', y todos me respondían 'No sé. Está cerca, pero es muy sigiloso. No es fácil encontrarlo'."

Un día, Lee se acercó al set de filmación y Ahearn lo arrinconó. "Tenía un afro gigantesco. Era un chico muy flaco que andaba en moto. Le dije: 'Me gustaría que trabajaras conmigo en esta película'. 'No me sorprende', contestó. 'Bueno, ¿cómo hago para ponerme en contacto contigo? ¿Tienes algún número de teléfono?', le pregunté. 'No hace falta, voy a estar cerca'. Y después nunca volvió a aparecer", comentó Ahearn, entre risas. "Era como un mito."

En junio de 1980, el grupo de artistas Co-Lab aprovechó el local de un prostíbulo abandonado en el Times Square, en la 41st Street y la Seventh Avenue, para realizar una exhibición enorme. "Digamos que todo el mundo entró al edificio y empezó a llenarlo de obras de arte lo más rápido posible", dijo Ahearn. "En aquel entonces había mucho arte callejero y una gran cantidad de indigentes que creaban cosas extrañas en la calle, y todo eso se convirtió en parte de la muestra. Y el grafiti también se terminó infiltrando. Parecía lo más natural incorporarlo al resto de las obras."

Se publicaron numerosas reseñas de la exhibición, a la que se recordaría más tarde como un evento histórico. Esta no solo presentó al mundo una nueva camada de "artistas callejeros" que se inspiraban en el grafiti –Jean-Michel Basquiat, Kenny Scharf y Keith Haring– sino que también le permitió a Ahearn finalmente colaborar con Lee Quiñones y su socio, FAB 5 FREDDY.

EN BUSCA DE UN NUEVO TIPO DE *COOL* POST-JAZZ

Frederick Brathwaite era un afroamericano alto y delgado que se había criado en Bed-Stuy, donde se libraba una constante lucha por la visibilidad y supervivencia. Brathwaite veía el mundo a través de sus eternos lentes oscuros Ray-Ban, como si siempre acabara de salir de Minton's Playhouse.[2]

Su infancia había estado signada por la presencia cercana de grandes genios de la cultura negra. Con frecuencia visitaban su casa los mejores jazzistas del bebop, como Bud Powell, Thelonious Monk, Clifford Brown y su propio padrino, Max Roach. Su abuelo fue uno de los allegados de Marcus Garvey; y su padre, contador de profesión, se encontraba entre el público del Audubon Ballroom cuando le dispararon a Malcolm X. Brathwaite había nacido con el orgullo de formar parte de la historia.

2. Minton's Playhouse es un bar de jazz del Harlem fundado por el saxofonista Henry Minton en 1938. Ahí comenzaron a reunirse a tocar e intercambiar ideas algunas de las figuras más importantes del jazz moderno o bebop, como Charlie Christian, Thelonious Monk, Charlie Parker y Dizzie Gillespie. [N. del T.]

Lo que quería era convertirse en un artista serio. Asimismo, buscaba un medio artístico alrededor del cual pudiera organizar su visión de la realidad, como su padre lo había hecho con el jazz. Brathwaite encontró un nuevo tipo de energía en el dinámico universo de los DJs de Brooklyn, en los shows de Grandmaster Flowers, Maboya y Pete DJ Jones. A menudo faltaba a clases para ir al Metropolitan Museum of Art, donde estudiaba las muestras de arte y armaduras antiguas. Se empapó de Caravaggio, Duchamp, Boccioni y Warhol, y comenzó a incursionar como escritor de grafitis con los seudónimos BULL 99 y SHOWDOWN 177.

Esta disciplina canalizó el resto de sus intereses. "Yo había investigado todos los movimientos más o menos revolucionarios, desde el futurismo, el dadaísmo, los impresionistas y los impresionistas abstractos hasta los artistas pop. Y decía: 'Esperen un momento, esto es muy parecido al grafiti'", aseguró. "Así que me puse a pensar cómo podría avanzar en el mundillo del arte, sin perder la integridad esencial del grafiti."

Por otro lado, la obra de Lee Quiñones lo había inspirado tanto que decidió que necesitaba conocerlo en persona. En 1978, se armó de coraje y entró al aula del secundario donde estaba Lee. Antes de que lo echaran, le dijo en un susurro que quería verlo después de clases. Lee primero desconfió, pero una vez que empezaron a conversar los dos notaron que se complementaban a la perfección. Lee era tímido y esquivo; Brathwaite emanaba seguridad y tranquilidad. Lee no era de hablar mucho; Brathwaite se ponía a conversar con medio mundo. Gracias a Lee, Brathwaite conoció al resto de los Fabulous Five –quienes, en mayor o menor medida, ya se habían retirado– e ingresó a la banda. Fue entonces que adoptó el nombre FAB 5 FREDDY y comenzó a pintar trenes y paredes y a publicitar el grafiti en la escena artística del downtown. A principios de 1979, FAB apareció en un artículo del *Village Voice* sobre este movimiento callejero, en el que se lo veía fumando un cigarrillo debajo de "GRAFFITI 1990" –uno de los murales de Lee– y en el que ofrecía su información de contacto. A fines de ese mismo año, los dos ya habían conseguido ingresar a la primera muestra artística de grafiti en Italia, en la galería La Medusa.

FAB fue gravitando hacia la pujante escena del downtown. Participaba, por ejemplo, en el programa de televisión de acceso público por cable del editor y periodista Glen O'Brian, *Interview*, uno de los epicentros de los movimientos new wave y no wave. También asistía a las fiestas del Mudd Club junto con Deborah Harry y el resto de Blondie, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring y Andy Warhol. Al mismo tiempo, iba con Lee a los eventos de Grandmaster Flash y los Furious Four en Alfred E. Smith Houses y coleccionaba casetes con grabaciones piratas de todas las bandas de rap. A los diecinueve años, FAB formaba parte de dos mundos muy distintos, y contaba con el carisma y el deseo necesarios para hacerlos converger.

CUATRO MOVIMIENTOS PARA UNA SOLA CULTURA

Mientras la visión de Bambaataa de una cultura juvenil revolucionaria se desplegaba ante FAB, el joven escritor comenzó a entender cuál podría ser su misión. "Como yo era pintor en aquella época y había leído mucho sobre arte, quería asegurarme de que no nos vieran como artistas folklóricos", dijo.

"No todos los que escribían grafitis tenían una intención estética, pero sí era el caso de muchos. Y fueron ellos quienes impulsaron la evolución de las simples firmas o *tags* hacia el *wildstyle*, que abarcaba partes enteras de los vagones. Tenían una creatividad increíble. Yo quería que la escena a la que pertenecía fuera interpretada de esa manera y que el resto supiera, básicamente, que éramos lo suficientemente inteligentes como para entender ese aspecto también", remarcó.

"Una vez leí, no recuerdo dónde, que una cultura propiamente dicha debía contar con un estilo de música, de baile y de arte visual. Y entonces vi que nosotros ya teníamos todo eso: el grafiti, el breakdancing, los DJs y los MCs. Para mí, eran partes distintas de una misma cosa", dijo. FAB comprendía cómo funcionaba la historia de los movimientos artísticos y cayó en la cuenta de que a su alrededor se estaba gestando uno importante. Y se le ocurrió una idea para darle el empujón inicial.

En la muestra del *Times Square Show*, Diego Cortez, cofundador del Mudd Club y Co-Lab, le presentó a Charlie Ahearn. FAB 5 FREDDY había visto "The Deadly Art of Survival" y sabía que Ahearn era la persona que buscaba. Según este, "Fred me dijo que quería rodar un film conmigo. Sus palabras fueron: 'Deberíamos hacer una película sobre este asunto del grafiti'. También agregó que conocía a Lee Quiñones. Entonces le propuse que,

si podía traer a Lee al otro día, les daría cincuenta dólares, porque quería que hicieran un mural en la parte exterior del edificio. Así que al otro día vinieron y les dije: 'Bueno, ya estamos los tres'. Y eso terminó convirtiéndose en el germen de la idea de *Wild Style*".

Ahearn y FAB se tomaron un año para sumergirse en la cultura del hip-hop. Una noche ambos asistieron a una fiesta presidida por Chief Rocker Busy Bee y DJ Breakout, en el extremo norte del Bronx. "El lugar se llamaba The Valley; está en un parque enorme. Ya había oscurecido. Recuerdo que tocaba una banda de dub reggae por un lado y que del otro se escuchaba música de hip-hop. Y nosotros nos dirigimos adonde pasaban hip-hop", dijo. "A menudo me pregunto qué habría sucedido si hubiéramos ido a ver la banda de dub."

"Fred y yo estábamos parados junto a un escenario diminuto", comentó. "Yo tenía al lado a un tipo que después admitió que en ese momento traspiraba de los nervios, porque pensó que yo era policía. *Siempre* pensaban que yo era policía. Y no los culpo: durante el año que estuve explorando la escena, nunca vi a nadie más del downtown o que fuera blanco en ninguno de los lugares a donde fui.

"Así que Busy Bee se me acercó y me dijo: '¿Qué estás haciendo aquí?'. Le respondí: 'Soy Charlie Ahearn, vine a hacer una película sobre la escena del rap'. Y entonces él me tomó de la mano y me llevó al escenario, donde estaba el micrófono y el público."

El hermano gemelo de Ahearn, John, se había mudado al Bronx dos años antes y ya se estaba convirtiendo en una suerte de estrella en el mundo del arte gracias a las esculturas que hacía de sus vecinos de Walton Avenue, una zona donde antaño rondaban los Savage Skulls. Otro de sus principales allegados, Stefan Eins, miembro de Co-Lab, había inaugurado una galería, a la que llamó Fashion Moda, en la East 147th Street y la Third Avenue, en el corazón del South Bronx. "El Bronx era el lugar de moda para los artistas. Iba todo el mundo", explicó Charlie. "Pero *esto* no era lo mismo. Se trataba de una escena completamente distinta, llena de chicos de secundaria, muy salvaje.

"Ya había oscurecido cuando Busy Bee me llevó al escenario y me cedió el micrófono. A ver si nos entendemos: ahí estaban *todas* las figuras importantes del hip-hop. Los Funky 4, Mercedes Ladies, todos estaban en el público, *ahí mismo*. Así que Busy Bee me rodea los hombros con el brazo y dice: 'Este es Charlie Ahearn y es mi productor de cine. Vamos a hacer una película sobre el rap'. ¡Listo! Fue así de sencillo."

Ahearn y FAB se convirtieron en invitados recurrentes de las bandas de rap más importantes de la escena y comenzaron a frecuentar clubs como The Ecstasy Garage, The T-Connection y The Disco Fever. Como había hecho antes en Alfred E. Smith Houses, Ahearn sacó fotos, preparó diapositivas y las trajo de vuelta para proyectarlas en las paredes de las discotecas. En otras palabras, puso en práctica su arte activista.

Cuando conoció a los grafiteros CRASH y DAZE, caminó con ellos la corta distancia que separaba sus hogares de Fashion Moda y ahí les presentó a Eins. "Ningún artista de grafiti había oído hablar de Fashion Moda", dijo, a pesar de que la galería se encontraba a solo dos cuadras del Writer's Bench. "CRASH organizó la muestra 'Graffiti Art Success for America'. Fashion Moda se transformó en una de las capitales del grafiti en un mes."

FAB 5 FREDDY estaba encantado de poder conocer en persona a todos sus héroes del Bronx y decidió comenzar a abrirles puertas en el downtown. De acuerdo con Grandmaster Flash, "FAB era como uno de los pregoneros del pueblo. Iba a los barrios a los que no se aventuraban los blancos y después iba al downtown y les decía: 'Miren, la música que estos tipos tocan es impresionante. Tienen que contratarlos'. Así fue como di mi primer recital para un público que no era mayormente negro".

FAB invitó a Bambaataa para que tocara en una exhibición de arte, iluminada con luz negra, de Keith Haring, en un local diminuto llamado Club 57, en el subsuelo de una iglesia en St. Mark's Place. Era justo la oportunidad que Bambaataa había estado esperando. Al público le fascinó su actuación, y FAB llevó a Bam y a sus DJs de Zulu Nation, Jazzy Jay y Afrika Islam de nuevo para que tocaran en lugares como el Jefferson Hotel y el Mudd Club.

En abril de 1981, FAB ofició de curador en una muestra de arte en el Mudd Club titulada "Beyond Words: Graffiti-Based, -Rooted and -Inspired Work" [Más allá de las palabras: obras basadas, arraigadas e inspiradas en el grafiti]. La lista de artistas parecía una enumeración de la elite del mundo del punk, el grafiti del metro y el arte callejero. Las fotos de Cooper y Chalfant se exhibían al lado de los lienzos e instalaciones de Lee, PHASE 2, LADY PINK, ZEPHYR, DONDI, John Sex, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Alan Vega, Iggy Pop y el polémico amigo de FAB, RAMMELLZEE, un pintor excéntrico y

cultor del *freestyle*,[3] obsesionado con los códigos militares y el uso del alfabeto como arma.

Para la inauguración, FAB trajo a The Cold Crush Brothers, The Fantastic Freaks y los MCs de Bambaataa, The Jazzy Five, para que tocaran. "Oficialmente, fue la primera vez que el hip-hop desembarcó en el downtown", dijo FAB. "La reacción de la gente fue espectacular. Vinieron muchos fanáticos de la new wave y les encantó. Sabía que ninguno de ellos tenía mucha idea de lo que estaba escuchando, porque hasta entonces no había prácticamente ningún disco de rap en el mercado, a excepción tal vez de 'Rapper's Delight'. Nadie lo veía como un movimiento."

Cuando los fanáticos del hip-hop se encontraron con los rockeros, los parkies y los freaks del downtown, nació una nueva y extraña elite en los clubes nocturnos. "Solíamos ir a Bowl-Mor a jugar al bowling", recordó ZEPHYR entre risas. La época de las discotecas cerradas, lujosas, exclusivas para vips como Studio 54 había terminado. La gente ahora iba al downtown, donde quienes estaban a la moda no eran ajenos ni a la sordidez ni a la pobreza y apoyaban la diversidad. Se trataba de un pluralismo nuevo, salvaje, fabuloso.

"Teníamos un equipo que se llamaba los Pinheads", dijo ZEPHYR. "Era una mezcla de varios habitués del Mudd Club. FAB 5 FREDDY formaba parte del grupo y Grace Jones muchas veces se nos sumaba para jugar.[4] Había algunos punks y new wavers del downtown, gente menos excéntrica y viejos hippies como yo y mis amigos. También estaban los del Bronx, claro, tipos más 'machos' e imponentes. Era una mezcolanza gigantesca, muy surrealista."

La segregación racial y de clase era mal vista y el mestizaje cultural se había puesto en boga. "Había movimiento y cruzas constantemente, lo que a la gente le parecía muy estimulante", señaló Ahearn. "El aspecto racial del asunto tenía una gran importancia. Cuando se mezclan muchos negros, blancos y puertorriqueños en el downtown, la situación puede ser explosiva, porque hay personas que provienen de lugares muy distintos y están tratando de acostumbrarse a la idea de que pueden vivir juntas."

3. El *freestyle* (literalmente, "estilo libre") es una de las tradiciones más prominentes de la cultura hip-hop. Su práctica consiste en la improvisación de rimas y frases, por lo general durante las batallas o duelos de rap, aunque el término también se aplica a otros tipos de improvisación en diversas disciplinas. [N. del T.]

4. Para hacerse una idea de cómo luciría jugando al bowling, se puede ver la tapa de su recopilación *Island Life*, editada en 1985.

EL ÉXITO DEL GRAFITI EN LOS ESTADOS UNIDOS

La elite del mundo del arte no tardó en llamar a la puerta. El grafiti, antes sumido en el misterio, regido por códigos que solo manejaban los iniciados y signado por la amenaza constante de la violencia, se convirtió súbitamente en una *performance* pública para el consumo de la alta sociedad. Lo temporal y fugaz estaba tratando de volverse permanente.

El grafiti había amagado con ingresar al mainstream en 1973, cuando Hugo Martinez le consiguió a United Graffiti Artists (su sindicato de grafiteros de elite) un trabajo por encargo de Twyla Tharp y una exhibición en la Razor Gallery en el downtown. En consecuencia, United Graffiti Artists recibió una avalancha de publicidad, artículo de *Newsweek* incluido, y hasta llegó a vender algunos lienzos por precios que alcanzaron los 2.500 dólares. No obstante, en 1975, el sindicato se había disuelto debido a la falta de patrocinadores y a conflictos internos. Otros intentos grupales parecidos, con el objetivo de cerrar la brecha entre el mundo del grafiti y el del arte, como NOGA, de Jack Pelzinger, y Soul Artists, de ALI, también terminaron desapareciendo.

A principios de la década del ochenta, el modernismo había muerto. El minimalismo y el conceptualismo, por su parte, se habían vuelto fríos, distantes, cerebrales, débiles. El mundo del arte creía estar listo para algo auténtico, apasionado, inocente e incandescente. Quería volver a sentir emociones profundas. Después de una era de oscurantismo autorreferencial y aséptico, buscaba un nuevo influjo revitalizador de imágenes, olores y sabores provenientes del mundo real.

Los habitantes del Upper Manhattan y los europeos que habían apoyado el estallido del pop art durante los años sesenta ahora se apresuraban a comprar cualquier cosa que se les vendiera como "grafiti". Jean-Michel Basquiat –quien nunca había pintado trenes– pasó de la indigencia al estrellato artístico a nivel internacional; recibía hasta diez mil dólares por cuadro. Los adolescentes acostumbrados a los "bombardeos" descubrieron que podían faltar al

colegio y cobrar doscientos dólares por un cuadro pintado rápidamente mientras se dirigían a las playas de maniobras.

Muchas de las pinturas no eran más que *tags*, solo que revestidos de la impunidad y desbordante impertinencia que implicaba ponerles un cartelito de venta. Y si bien los coleccionistas no escatimaban expresiones de asombro y admiración ante las obras, lo cierto es que los marchantes presionaban a los grafiteros para que les suministraran trabajos de mayor complejidad y que incluyeran algún tipo de declaración. Hubo algunos que lo hicieron. Ante la mirada atenta de periodistas y representantes de diferentes medios, ZEPHYR pintó una bandera desplegada de los Estados Unidos y luego le superpuso una "Z" enorme, en *wildstyle*, desafiando a los críticos a aceptar esta nueva visión del "American Graffitti" [grafiti estadounidense].

PINK, la más joven de los grafiteros de las galerías, expuso una visión feminista de la guerra, la represión psicológica y el trabajo sexual. CRASH afianzó el vínculo entre el pop y el grafiti, sampleando a Lichtenstein, Warhol y Rauschenberg. Lee Quiñones avanzó hacia un realismo social intenso, abandonando las palabras y los dibujos caricaturescos y plasmando, en su lugar, escenas desoladoras, como el yonqui solitario y desesperado que se drogaba entre la Estatua de la Libertad y una bandera de los Estados Unidos en "Society's Child".

Los más influyentes –DONDI, PHASE 2, RAMMELLZEE y FUTURA– desarrollaron nuevos lenguajes visuales. PHASE 2, cuyos lienzos de 1973 habían sido reconocidos ampliamente como obras que definían al naciente género del grafiti, siguieron deconstruyendo las letras en líneas rigurosas, terceros ojos, cuernos, taladros, espinas, arcos, faraones, perros egipcios y pura geometría. Las pinturas de RAMMELLZEE, por otro lado, reflejaban la tensión de fuerzas trabadas en un conflicto feroz y proporcionaban una analogía visual de sus teorías insurgentes sobre la letra y la palabra como vehículos armados en un mundo militarizado. DONDI, el sumo sacerdote del *wildstyle*, jugaba con el uso de letras, flechas, cuerpos y cabezas sin rostro, ofreciendo constantemente comentarios sobre los varios modos de representación de su "yo" en la sociedad: nombres, diagramas, cuentas bancarias, cifras y monedas.

El artista más accesible visualmente, FUTURA, brindaba a los críticos un blanco ideal para sus afanes interpretativos. Algunos lo llamaban el Watteau o el Kandinsky del grafiti, mientras que otros lo utilizaban de ejemplo para burlarse de la vacuidad y falta de dirección del movimiento entero. FUTURA combinaba un trazo militante, de una precisión casi arquitectónica y un entendimiento cabal de los diseños y los tipos de caligrafía industriales, con un sentido espacial inigualado de lo abstracto y lo fantástico. Este joven se transformó en el más famoso de los grafiteros locales en las *performances* de los eventos nocturnos que se organizaban en Negril y el Roxy, titulados "Wheels of Steel", y sus mejores obras transmitían a la perfección la energía incontenible y avasalladora de la época, el éxtasis del *cipher*, de la música, de la luz, de las celosías y los arcos.

Las producciones de los grafiteros eran notables por su marginalidad, la manera en que chocaban de lleno contra la sensibilidad de las galerías de las clases pudientes. La crítica de arte Elizabeth Hess afirmó que ese momento representó "una verdadera disrupción de la forma en la historia del arte". En un artículo de *People Magazine*, Claudio Bruni, el hombre que había despertado el frenesí por el grafiti al llevar a FAB 5 FREDDY y Lee Quiñones a Italia en 1979, opinó: "Para mí, no era un mero acto de vandalismo. Se trataba de una nueva expresión artística, poco sofisticada pero muy real. Un arte tan fuerte que podía lastimar a la gente".

Los más cínicos juzgaron que la aceptación que mostraba el mundo del arte hacia el grafiti representaba una deplorable manifestación de culpa por parte de la comunidad progresista blanca, una grotesca manera de jugar con el Otro reprimido. Aun así, los artistas no perdían las esperanzas. Según observó ZEPHYR, "puede que la gente diga que el grafiti queda fuera de lugar en una galería. Pero me parece perfecto que quede fuera de lugar. Infiltrarse en esa clase de sitios es precisamente lo que se supone que tiene que hacer el grafiti".

UNA REVUELTA PROPIA

A principios del mandato de Reagan, el hip-hop era un movimiento que había comenzado a eliminar una vez más la segregación de los clubs del downtown, logrando introducir a los marginales de la sociedad dentro del enrarecido mundo del arte. Sin embargo, esos lugares apenas representaban la periferia de la vanguardia. En las calles, el racismo y la discriminación seguían formando parte de la realidad cotidiana.

FAB 5 FREDDY explicó: "Todo estaba muy dividido. Había un término en boga, *bridge-and-tunnel* [puente y túnel]: así le decían a las personas que venían de las afueras del distrito. Por lo general, chicos blancos muy tontos, ignorantes y racistas. Le causaban problemas a todo el mundo. Buscaban pelea, ¿entiendes a lo que me refiero? Eran jóvenes curtidos, de la calle, a quienes no les importaba una mierda la creatividad".

Al mismo tiempo, al otro lado del Atlántico, los grandes idealistas del punk, The Clash, estaban tan entusiasmados con el rap que grabaron un tema en ese estilo a principios de 1980, "The Magnificent Seven", y lo incluyeron en *Sandinista!*, su épico álbum. Al año siguiente, cuando llegaron a Nueva York, los integrantes del grupo se alegraron al enterarse de que la canción se había convertido, contra todo pronóstico, en un hit en la emisora radial afroamericana WBLS. Junto a Don Letts, su socio y documentalista, tomaron una cámara de video y fueron a Times Square para filmar a los grafiteros, b-boys, raperos y demás renegados del hip-hop.

The Clash había recorrido un largo camino, tanto ideológica como musicalmente, desde la edición de "White Riot", una declaración de solidaridad cándida y revolucionaria hacia los rebeldes inmigrantes de las Indias Occidentales que participaron en las revueltas de los carnavales de Nottinghill en 1976. Ese tema, paradójicamente, dejó a muchos con la sospecha de que la banda estaba transmitiendo un mensaje neonazi. "White riot! I wanna riot, a riot of my own!" [¡Revuelta blanca! ¡Quiero una revuelta, una revuelta propia!], gritaban en la canción. En realidad, el grupo apuntaba a un público que, como Strummer mencionó en su rap de "This is Radio Clash", estuviera familiarizado con la "Ghetto-Ology" [guetología] de Sugar Minott y el "Little Vietnam" de Afrika Bambaataa.[5]

La banda había anunciado que tocaría ocho conciertos en junio de 1981 en una vieja discoteca de Times Square, The Bonds International, y dejó en claro su posición al develar teatralmente un magnífico cartel publicitario pintado por FUTURA. No obstante, en la víspera del primer recital, el departamento de bomberos amenazó con clausurar el local por sobreventa de entradas, y los seguidores de The Clash por fin pudieron disfrutar de su propia revuelta blanca cuando la policía montada avanzó por Broadway para hacer frente a los punks en plena calle.

El grupo llegó a un acuerdo y aceptó dar once conciertos adicionales, y se apresuró a encontrar bandas que pudieran oficiar de teloneras. En otro inocente acto de solidaridad, contrataron a Grandmaster Flash y los Furious Five. Pero como Michael Hill observó en el *Village Voice*, "en lugar de estrechar el vínculo entre ambas culturas, la decisión casi terminó agrandando la brecha que las separa".

Cuando Flash y sus Furious Five se subieron al escenario la primera noche, los punks blancos se quedaron pasmados al ver a este empezar a tocar "The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel" con tres bandejas de discos al mismo tiempo. Después, los Furious Five, vestidos con estilizados trajes de cuero, salieron a escena y se pusieron a rapear y bailar. Parte del público comenzó a expresar su rechazo a los gritos. No habían venido a escuchar música disco. Cuando Flash hizo una pausa para que los Furious Five trataran de calmar a la audiencia, la banda tuvo que esquivar una lluvia de vasos de cerveza y escupitajos. La noche siguiente, esta vez vestidos con ropa de calle normal, sufrieron el mismo escarnio. Los integrantes del grupo abandonaron el escenario hechos una furia, mientras Melle Mel increpaba al público: "Algunos de ustedes –no todos, pero algunos– son unos *estúpidos*". Ni Grandmaster Flash ni los Furious Five volverían a intentar tocar en los otros shows.

En consecuencia, The Clash criticó con dureza a sus fans en varias entrevistas, y otros teloneros del Bronx, The Treacherous Three y ESG, fueron un poco mejor recibidos por el público. Sin embargo, en 1981 ya era evidente que los punks estadounidenses querían que la revuelta fuera exclusivamente suya.

5. Little Vietnam (Pequeño Vietnam) era el nombre que recibía aquella parte del Bronx donde estaba ubicado el complejo de viviendas Bronx River Houses y que muchos consideraban una "zona de guerra" por sus altos niveles de violencia en los años setenta. "Ghetto-Ology" es una canción de Sugar Minott, incluida en el álbum homónimo de 1979, en el cual el cantante postula el concepto de "guetología", que describe como la suma de todos los conocimientos adquiridos para vivir en los barrios pobres de Nueva York. [N. del T.]

Mientras los punks británicos iban interiorizándose con el racismo estadounidense, en el downtown muchos veían cómo sus nociones progresistas eran puestas a prueba.

Henry Chalfant ahora representaba a la Rock Steady Crew. Todo había comenzado de manera inocente, azarosa. Un par de meses después de la exhibición en O.K. Harris, en el estudio de Chalfant, Martha Cooper le mostró algunas imágenes de lo que sería su próximo proyecto y le explicó que, un año atrás, la habían asignado para cubrir "una revuelta en curso" en una estación de metro en Washington Heights. Cuando llegó, Cooper se encontró con un grupo de chicos vestidos con zapatillas Pro-Keds y unos oficiales de policía muy perplejos. Cualquiera que hubiera sido la razón del conflicto, el problema había terminado, y los policías le dijeron a los chicos que le mostraran a la fotógrafa lo que estaban haciendo. Uno de ellos avanzó, bajó hasta el suelo y se puso a girar como un trompo apoyándose en la cabeza. Cooper quedó atónita. "Llamé al diario y les dije: 'Bueno, esto es más interesante que cualquier revuelta. ¡Estaban bailando!'."

Cooper y Sally Banes, una profesora de danza de la New York University, se pasaron la mayor parte del año siguiente intentando rastrear a b-boys y b-girls, frecuentando bailes de secundaria y conciertos de rap para ver si podían encontrar a alguien que bailara así. "Todo el mundo nos decía: 'Ah, ya no hacemos eso. Se terminó, pasó de moda'", explicó Cooper. Cuando se pusieron en contacto una vez más con la High Times Crew, la banda que Martha Cooper había visto en la estación, descubrieron que sus integrantes ahora se dedicaban a patinar sobre ruedas.

Con esto en mente, Chalfant le preguntó a algunos grafiteros si alguna vez habían oído hablar de gente que practicara un baile llamado "*rocking*". TAKE ONE le comentó que conocía a los mejores de la ciudad. Es más: se daba la casualidad de que él mismo pertenecía a una banda conocida como Rock Steady Crew. Al otro día, TAKE ONE trajo a Crazy Legs y Frosty Freeze al estudio de Chalfant, quien los vio bailar y les preguntó si querían dar un espectáculo en una muestra de diapositivas de grafiti que estaba organizando en un loft cerca de allí, en Soho, donde se realizaban eventos y *performances*. El local se llamaba The Common Ground, un nombre que resultaría irónico más tarde.[6]

6. La expresión *common ground* (literalmente, "terreno en común") se utiliza para hacer referencia a puntos de acuerdo o afinidades entre dos o más partes. [N. del T.]

Chalfant había asistido a "Beyond Words", la muestra de FAB que había tenido lugar el mes pasado, e invitó a FAB 5 FREDDY y RAMMELLZEE para que vieran el espectáculo y rapearan. Chalfant también quería presentar al grafiti, el DJing, el rap y el b-boying juntos, como partes de un todo. El término "hip-hop" todavía no se había difundido para denominar a estos movimientos juveniles, por lo que Chalfant tituló el evento "Graffiti Rock". En el aviso promocional de The Common Ground, que también anunciaba una futura *performance* de pintura y una lectura de Chéjov, se describía de este modo la muestra: "Usando música, rap y baile, varios artistas del grafiti transformarán la imagen estática en una *performance* dinámica y única. La coordinación de este evento multifacético está a cargo del escultor y fotógrafo Henry Chalfant".

Los integrantes de la Rock Steady Crew decidieron mostrar una batalla de b-boying. A tal fin, dividieron la banda en dos, y Chalfant, Banes y Cooper les compraron remeras personalizadas con letras estampadas. DOZE recuerda cómo lo sorprendió el extraño estilo *freestyle* de RAMMELLZEE. "Yo me preguntaba: '¿de dónde carajo salió este tipo?'. Se la pasaba haciendo ruidos y recitando rimas rarísimas: 'Werrnnnnnt werrnnnnnt! Rock rock! Plop plop fizz fizz, oh what a relief it is! Bob! Jellybeans! Spam! Ham!' [¡Werrnnnnnt, werrnnnnnt! ¡Rock, rock! ¡Plop, plop, fizz, fizz, qué alivio que es! ¡Bob! ¡Gomitas! ¡Carne enlatada! ¡Jamón!]", recordó entre risas. "Me dije: este tipo está loquísimo."

De cualquier manera, lo más importante era que Banes y Cooper habían conseguido una nota de tapa en *Village Voice*, titulada "To the Beat Y'all: Breaking is Hard to Do" [Que todo el mundo siga el ritmo del beat: el breaking no es fácil]. Era el primer artículo de tal magnitud que se publicaba sobre el b-boying. Las fotos que acompañaban el texto y que Cooper había sacado durante los ensayos para la muestra "Graffiti Rock" eran elocuentes: allí podía verse a Frosty Freeze amagando hacia la izquierda y a Ty Fly suspendido en el aire mientras daba una voltereta hacia atrás. Banes especulaba sobre los orígenes del baile por primera vez en imprenta:

> Para la actual generación de b-boys, no importa en realidad si "breakdown" es un viejo término dentro de la tradición afroamericana para referirse a cualquier baile competitivo con pasos complejos y rápidos, o que un "break" en jazz sea el interludio impro-

visado de los solistas entre melodías. Para los b-boys, la historia del breaking empezó hace seis o siete años, en el Bronx o en el Harlem.

Todo comenzó con los Zulus. O con Charlie Rock. O con Joe de los Casanovas, del Bronx, quien le enseñó el baile a Charlie. "Breaking significa volverse loco en el piso. Significa inventar un estilo propio."[7]

Es posible que el artículo también haya sido el primero en vincular el grafiti, el rap y el b-boying, a los que Banes llama "formas de la cultura callejera del gueto" y que constituían "arena(s) pública(s) donde se triunfaba a fuerza de exuberancia, virilidad, ingenio y habilidad. En otras palabras, a fuerza de estilo". Pero el fragmento que más cautivó a los lectores progresistas fue este: "El breaking no solo es una respuesta imperiosa al pulso de la música, sino también un combate ritual en el que la agresión se transmuta en arte. 'En el verano del 78', señaló Tee [de High Times Crew], 'cuando uno se enojaba con alguien, en vez de decirle: *¿Quieres pelear?*, le decía: *¿Quieres bailar rocking?*'".

Reemplazar la violencia por el *rocking*: esta idea se transformaría en uno de los mitos más perdurables del hip-hop. La historia, no obstante, volvería a encargarse de desmentirlo.

En el barrio, muchos parecían estar hablando del evento, incluso los envidiosos rivales de la Rock Steady Crew. La tarde antes del show, Chalfant reunió a todos para un último ensayo en el loft de The Common Ground, que fue interrumpido por una banda dominicana de Washington Heights. "Estábamos en guerra con una banda llamada los Ball Busters en aquel entonces, porque éramos Zulus", explicó DOZE. Afrika Bambaataa recordaría después que se trataba de un conflicto "entre puertorriqueños y dominicanos". Según Chalfant, más tarde él dedujo que la rencilla había empezado como una violenta disputa territorial entre grafiteros de la Rock Steady Crew y los Ball Busters, y que eso probablemente se había convertido luego en una pelea de índole racial. Como fuere, el hecho era que el problema claramente no iba a resolverse con rimas y bailes.

Los Ball Busters entraron a The Common Ground y, ante la mirada atónita de los blancos del downtown, comenzaron a insultarse con los Rock Steady Crew. Alguien gritó que habían sacado un revólver, RAMMELLZEE y su banda de DJs desenfundaron sus machetes, Chalfant llamó a la policía y los Ball Busters persiguieron a uno de los grafiteros de la Rock Steady Crew hasta la estación del metro.

Al otro día, uno de los grafiteros amigos de Chalfant lo llamó y le dijo: "Ya lo solucionamos todo. Tenemos refuerzo de sobra. Vamos a traer escopetas en el auto y te vamos a dar una nueve milímetros. Los Sal-Soul Brothers van a encargarse de la seguridad". Pero cuando una enorme multitud, en gran parte integrada por la elite del mundo del arte y los clubes nocturnos de East Village, se congregó esa noche para ver el show, se encontró con Chalfant en la puerta, quien los tuvo que echar. Por la violencia, el dueño de The Common Ground había cancelado el evento.

LOS FOLKLORISTAS

El futuro del hip-hip seguía siendo incierto. Podía transformarse en un arte folklórico, una expresión cultural cuya autenticidad habría que proteger y conservar, o podía terminar convirtiéndose en un levantamiento juvenil, una protesta contra la invisibilidad de una generación que solo quería que el mundo dejara de ignorarla.

La primera opción ofrecía una pulcra transición hacia los museos de arte folklórico y las instituciones culturales, que serían capaces de nutrir el hip-hop dentro de su universo reducido y seguro. La segunda opción, en cambio, implicaba recorrer un camino arduo y tortuoso, que podría ofrecer relevancia cultural, económica y social, pero también acabar en manipulación, represión y censura. Los defensores del hip-hop en el downtown, sobre todo los más viejos, comprendían la situación. Por eso trataban de cultivar la autenticidad del movimiento en lugar de explotarlo y les costaba decidir si debían protegerlo o difundirlo.

Cooper y Banes hicieron presentaciones en conferencias académicas y sobre la cultura folklórica, se reunieron con organizadores de eventos corporativos y programas artísticos públicos, y le propusieron artículos a revistas como *The Smithsonian* y *National Geographic World*. Cooper recuerda que sus pares en el mundo del folklore estaban "verdaderamente excitados y entusiasmados". Pero

7. Sally Banes, "To the Beat Y'all: Breaking Is Hard to Do", *Village Voice*, 22-28 de abril de 1981, p. 31.

también tenían sus límites. Por ejemplo, Cooper y Banes asistieron a una reunión soporífica con un grupo de promoción artística financiado por el gobierno de la ciudad, interesado en realizar una serie de películas sobre las formas de baile callejero de Nueva York. Después de muchísimo trabajo, lo único que logró el grupo fue redactar esta desabrida definición: "El baile callejero es una forma de danza participativa no teatral, en entornos al alcance del público". Como era de esperarse, el proyecto quedó en la nada. Mientras tanto, la cantidad de cartas de rechazo de revistas y editoriales no dejaba de aumentar.

Cooper organizó un espectáculo de la Rock Steady Crew en High Bridge Library. Los bibliotecarios diseñaron volantes en los que se veían personas dibujadas precariamente con palitos y se leía: "BREAKING, RAP Y GRAFITI, una mezcla original de baile, acrobacia y artes marciales". En la parte inferior incluyeron una nota que decía: "El evento está especialmente dirigido a los adultos jóvenes". Más tarde, Chalfant le consiguió a la Rock Steady Crew un show a mediados de año en la Lincoln Center Plaza. Esta vez, los volantes estuvieron a cargo de DOZE, quien ilustró, al estilo grafiti, un b-boy con antiparras para esquiar y un afro enorme que sonreía y decía: "El breaking, también conocido como B-boy, es un baile competitivo, agresivo, cuyo objetivo es humillar al oponente". Los medios, incluido el programa de noticias *20/20* de ABC, acudieron fascinados.

A comienzos del año, Chalfant había coordinado y filmado una batalla entre la Rock Steady Crew y los Dynamic Breakers en la pista de patinaje United States of America.[8] Ahora, su plan era recrear la escena en vivo. "Pensé que sería algo verdaderamente auténtico", dijo. "Lo que no me imaginaba era que las bandas traerían a todo el vecindario."

Los b-boys de la Rock Steady Crew hicieron su aparición acompañados de una gran cantidad de personas de todos los distritos, que avanzaban orgullosas y vestidas con mamelucos de color gris claro. Sus rivales de Queens, los Dynamic Rockers, eran igual de numerosos y lucían ropa deportiva de color beige y rojo oscuro. Así, la Lincoln Center Plaza se transformó en un *cipher* gigantesco. Los organizadores ubicaron un pequeño escenario elevado en el centro del lugar, al que cubrieron con linóleo, como el que se usa para los pisos de cocina. Alrededor pusieron cientos de asientos. Cuando la batalla cobró intensidad, el círculo de allegados fue cerrándose alrededor del espectáculo y la mayor parte del público ya no pudo ver lo que sucedía. Frustrada, la gente comenzó a irse.

8. Esta batalla puede verse en la película *Style Wars*.

Al empezar a subir la temperatura, los ánimos también comenzaron a caldearse y la batalla derivó en una serie de trifulcas. Finalmente, el encuentro terminó igual que la batalla anterior en la pista de patinaje: con muchas burlas y declaraciones de victoria de parte de ambos bandos. "Todo concluyó con una breve serie de disturbios", añadió Chalfant. "Dieron vuelta a patadas algunos de los carritos de los vendedores ambulantes de salchichas, y en el tren que yo me tomé, el de la línea de Broadway, alguien rompió una ventana de un puñetazo."

No hace falta decir que el evento, uno de los más importantes de la Rock Steady Crew, salió mucho peor de lo esperado. Aun así, Chalfant se lo tomó con humor. Todavía sentía una gran responsabilidad hacia la banda. Y a pesar de dudar de sus propias habilidades como representante, se mantuvo en su cargo con entereza. "Era el único del grupo más o menos adulto y con contactos", dijo.

"Yo era muy malo a la hora de conseguir lugares para tocar", admitió sonriendo y negando con la cabeza. "Por ejemplo, logré que nos invitaran a cosas como el Clearwater Festival, un evento organizado por Pete Seeger en el río Hudson, en Croton-on-Hudson, que resultó ser un shock cultural para todos. Nos metimos como pudimos en la camioneta Volkswagen que yo tenía y fuimos así hasta allá. La gente era muy agradable. Había una persona que trataba de traducir en lenguaje de señas el rap de RAMMELLZEE, mientras los chicos de la Rock Steady Crew veían la comida vegetariana y gritaban: '¡Puaj!'. ¡Fue un choque de culturas enorme!"

Agregó: "También tratamos de conseguir trabajo ofreciendo nuestros servicios para realizar publicidades. Se lo propusimos a McDonald's y otras empresas parecidas. Armamos el paquete completo: '¡Descubra a este increíble grupo de bailarines!', etc. Y, al final… nada".

La relación profesional de Chalfant con la Rock Steady Crew no duraría mucho más. Tal vez su naturaleza de artista se oponía a la idea de comercializar la cultura, o tal vez ya estaba demasiado viejo y cómodo como para entregarse a su trabajo de representante con el tesón necesario. "Crazy Legs y yo hemos hablado muchas veces al respecto. 'Henry, deberías haber sido nuestro manager'", comentó Chalfant con cierto dejo de tristeza. "Pero yo no era lo suficientemente bueno ni tenía la agresividad que hacía falta."

Cuando el hip-hop finalmente llegó al mainstream dos años más tarde, esta nueva demanda mundial tomó por sorpresa a Chalfant, Banes y Cooper. "El grafiti se convirtió en un fenómeno internacional enorme y yo no estaba listo para algo así. Nunca pensé que sucedería", reconoció Chalfant. En menos de un año y medio, Banes y Cooper tuvieron que modificar por completo sus proyectos sobre el b-boying y la manera en que explicarían 'cómo ese baile había cambiado drásticamente y pasado de ser una expresión artística folklórica a la forma de entretenimiento más popular de la vida nocturna de Nueva York [...], despertando un interés a nivel mundial en el estilo del hip-hop". En el libro que proponían escribir, prometieron ahondar en las razones por las cuales el grafiti, el rap y el b-boying "no son tomados en serio debido a las grandes diferencias que presentan con respecto a la alta cultura euro-americana que nuestro sistema educativo impone como 'correcta'". Pero las cartas de rechazo seguían acumulándose. Chalfant, Banes y Cooper aún no lograban presentar estos movimientos juveniles con la misma pureza que los había maravillado al entrar en contacto con ellos por primera vez.

Chalfant y Cooper, cada uno por su cuenta, habían recorrido librerías en busca de textos acerca del grafiti, sin el menor éxito. Cuando comenzaron a trabajar juntos, las únicas respuestas que recibieron de las editoriales neoyorquinas, durante dos años, fueron negativas. Los editores usualmente alegaban que *The Faith of Graffiti*, el libro que Norman Mailer había publicado al respecto en 1974, ya contenía la información definitiva sobre el tema. "La otra razón, en realidad, es que tenían miedo, temían quedar mal parados", dijo Chalfant.

Fue Thames and Hudson, una editorial con sede en Londres, la que en 1984 finalmente aceptó y publicó su libro, *Subway Art*. Esta obra presentó la energía del Writer's Bench y el estudio de Chalfant al resto del mundo, y se convirtió en un texto canónico sobre el estilo, una guía de estudio para la tercera generación de aerosolistas, que ahora abarcaba todos los rincones del planeta. *Subway Art* terminaría vendiendo más de doscientos mil ejemplares.

Gracias al apoyo de la televisión pública de los Estados Unidos y Gran Bretaña, subsidios del gobierno y fundaciones artísticas, e incluso el respaldo de Nathan Glazer –aunque sin recibir un centavo del National Endowment for the Humanities [Fondo Nacional para las Humanidades], dirigido por William Bennett–, Chalfant y el documentalista Tony Silver crearon *Style Wars*, una película sobre el hip-hop que se convirtió en un clásico. Rodada entre 1981 y 1983, el film capturó al movimiento juvenil en uno de sus momentos más altos, cuando estaba a punto de convertirse en la cultura de toda una generación a nivel mundial.

El proyecto había comenzado como un corto sobre el b-boying; pero cuando a Chalfant y Silver se les agotó el dinero, los miembros de la Rock Steady Crew se volvieron famosos en el downtown y ya no pudieron contar con su participación. De ahí que, después de oír cómo Kathy Chalfant describía los problemas que su hermano estaba atravesando con sus amigos grafiteros –"era un aria", diría él más tarde–, Silver decidió centrar la película en el grafiti como movimiento. Estaba convencido de que se trataba de un tema perfecto para una suerte de ópera wagneriana: una forma de arte callejero estaba lista para convertirse en un género artístico legítimo, pero sus cultores primero tendrían que vencer al alcalde Koch, a Richard Ravitch –jefe de la MTA– y a un furioso escritor llamado CAP ONE. *Style Wars* sigue siendo una de las películas más importantes y exitosas sobre el hip-hop y el documental más influyente que se haya filmado acerca del grafiti y el b-boying.

Todos esos proyectos ahora parecen evocar una época de inocencia apolínea. No obstante, en aquel entonces, los realizadores sentían que, en lo que a ideología se refiere, se habían metido en la boca del lobo. La película fue muy bien recibida al emitirse por las señales de PBS a lo largo y ancho del país, sobre todo en la Costa Oeste, en lugares como Seattle y el Área de la Bahía de San Francisco. Sin embargo, en Nueva York, el documental solo se pudo ver una vez por la señal local del canal. No hubo repeticiones. Los neoyorquinos consideraron que retratar de manera tan positiva a los artistas del grafiti era un acto irresponsable.

Cuando Silver y Chalfant comenzaron a mostrar *Style Wars* en todo el país para medir la reacción del público, muchas personas de su misma edad opinaron que filmar ese documental había sido una imprudencia. Incluso se molestaron algunos progresistas que mantenían intactos sus valores hippies. Según señaló Chalfant, "cada vez que Tony o yo asistimos a una proyección de la película, nos hacen los mismos cuestionamientos: por un lado, los ciudadanos indignados nos increpan por fomentar el vandalismo a gran escala, y por el otro, los puristas nos preguntan si no nos arrepentimos de haber formado parte de un proceso que ha destruido la cultura folklórica urbana".

Para Malcolm McLaren, lo único que merecían todos esos folkloristas que se tomaban a sí mismos tan en serio era que se burlaran de ellos. "Autenticidad" era mala palabra; "explotación", no.

McLaren, un estudiante de arte pelirrojo nacido en Londres, había recibido en su juventud el influjo del espíritu parisiense del Mayo del 68 y luego se había embarcado en una carrera de perpetua sátira anárquica. En 1977, con grandes ambiciones y un talento innato para el autobombo, logró causar un impacto mayor al de todos los situacionistas que lo precedieron con la creación de los Sex Pistols, banda que provocó un revuelo inusitado en la vieja y tradicional Inglaterra. Después del espectacular colapso de ese seminal grupo punk y del dulzón pop post-colonialista de Bow Wow Wow, el primer proyecto "serio" de McLaren fue una parodia de los bailes folklóricos de todo el planeta titulada *Duck Rock*.

Para llevarla a cabo, McLaren comenzó a actuar como si fuese una suerte de Alan Lomax postmoderno y maquiavélico, viajando por el mundo para registrar música de danzas étnicas en un pequeño grabador y luego estamparle sus típicos toques de sinsentido dadaísta. "Creo que va a ser el proyecto más exitoso de la historia. Creo que va a ser el más veraz", espetó con arrogancia en una entrevista. "Y me parece que va a concientizar a la gente de tal modo que acabará por unificar lo que sea que se esté haciendo ahora en El Salvador o Perú con lo que sea que se esté haciendo en Zululandia o los Apalaches."

McLaren se había dado cuenta de que los ritmos autóctonos de las distintas partes del globo representaban el futuro de la música, aquello que luego los profesionales del marketing bautizarían "worldbeat". Esa nueva visión se la debía a Afrika Bambaataa. Cuando llegó a la ciudad de Nueva York, más o menos al mismo tiempo que los integrantes de The Clash, McLaren conoció a Michael Holman, un promotor que trabajaba para clubes del downtown y uno de los nuevos representantes de la Rock Steady Crew, quien lo llevó al centro comunal de Bronx River Houses para asistir a un evento organizado por Zulu Nation. El hip-hop era pura mescolanza, pastiche. Tenía una filosofía cosmopolita y un ritmo perfecto para bailar. Y lo mejor de todo es que además era peligroso.

McLaren más tarde admitiría que en aquel momento estaba paralizado de miedo. Muy entrada la noche, al final del evento, cuando se armó una pelea y los invitados fueron llevados deprisa hacia una de las paredes traseras del recinto, empezaron a volar golpes y puñaladas, confirmando todos los estereotipos de McLaren, a quien, como era característico, ya se le había ocurrido un plan para explotar a estos artistas económicamente. Primero le pidió a Bambaataa, The Sonic Force y la Rock Steady Crew que fueran los teloneros de Bow Wow Wow en el recital que darían en el downtown, en el Ritz. Más tarde, programó un viaje para visitar los pueblos zulúes de Sudáfrica.

Una vez de vuelta en Londres, su colega, Vivienne Westwood, tradujo la ambición musical de McLaren en una línea de ropa con un look de "indigente étnico", un estilo que hacía que sus modelos parecieran mapaches vestidas con bolsas de supermercado. Ruza Blue, una joven socia neoyorquina del ex representante de los Sex Pistols, abrió un club nocturno llamado Negril, en East Village, donde contrató a los DJs de Zulu Nation y a la Rock Steady Crew. McLaren volvió a la ciudad de Nueva York para reclutar a un grupo de DJs que pudiera ponerse a la cabeza del proyecto, y luego de varios rechazos, finalmente obtuvo el beneplácito de The World's Famous Supreme Team, una banda integrada por dos miembros de los Five Percenters llamados Just Allah the Superstar y Cee Divine the Mastermind, conocidos por animar un programa radial nocturno muy popular y subido de tono en WHBI.

En la segunda mitad de 1982, McLaren editó un single breve y sorprendente llamado "Buffalo Gals". Su colaborador, Trevor Horn, trató de replicar el sonido y el ritmo funk de los breaks de Bambaataa, usando lo último en tecnología para samplear las palabras que los Supreme Team le dirigían al público durante sus conciertos, sonidos y gritos de gente bailando jive,[9] el rap de Just Allah y la interpretación de McLean de esta vieja canción tradicional sureña. El video, filmado en medio del extravagante carnaval de Halloween de Greenwich Village, mostraba a los b-boys de la Rock Steady Crew bailando, a Dondi White pintando un grafiti y a varias de las modelos de Westwood danzando en círculos, vestidas como indigentes. Ahora que contaban con un videoclip, un programa de radio, un club nocturno y una línea de ropa lista para

9. El jive es un estilo de baile estadounidense surgido a fines de los treinta como una versión más rápida y desenfrenada del jitterbug, el lindy hop y el swing. Se caracteriza por haber absorbido influencias tanto del jazz como de los ritmos latinos, al igual que por su larga tradición y cantidad de variantes. [N. del T.]

el consumo de las masas, McLaren y su equipo se habían convertido en los primeros dentro de la cultura del hip-hop en elaborar un plan de explotación comercial que integrara todos los aspectos del movimiento.

El álbum que editaron poco después, *Duck Rock*, era brillante de principio a fin. Usando como punto de partida el mismo método global que empleaba el hip-hop para adueñarse de ciertos significantes vacíos, McLaren y Horn lograron hacer converger diversos tipos de música bailable regional y de índole religioso: merengue, *mbaqanga*,[10] mambo, ritmos sagrados lucumís,[11] algún que otro elemento de *square dance*[12] y, por supuesto, hip-hop. Sin embargo, lo que le daba coherencia al disco eran las desopilantes y estridentes intervenciones de Supreme Team, impregnadas del estilo que habían desarrollado en su programa de radio. En cierto sentido, haber adoptado la visión del mundo que brindaba el hip-hop le permitió a Malcolm resumir el género world music una década antes de que ingresara al mercado pop del Primer Mundo y deconstruirlo al mismo tiempo. En los Estados Unidos, el álbum fue editado por el sello de Chris Blackwell, Island Records, discográfica pionera del worldbeat.

Gracias a las increíbles imágenes de los bailes locales sudafricanos y de Double Dutch[13] incluidas en el video de *Duck Rock*, muchas personas fuera de Nueva York pudieron vislumbrar por primera vez el grafiti, el b-boying, el popping y el DJing. Combinando con mucha inspiración significantes dispares, en un momento del clip McLaren interpretaba a un soldado de los casacas rojas británicos, con una cómica expresión de sorpresa en el rostro, que se desangraba cabeza abajo en un campo de batalla. En suma, parecía la primera escena de una versión invertida de *Zulú*. Luego, al ritmo de una guitarra cuyo sonido evocaba el ambiente de los *shebeens*,[14] el video pasaba a mostrar bailarines sudafricanos en plena danza vestidos con camisetas al estilo de la Rock Steady Crew con letras estampadas que rezaban "ZULUS ON A TIME BOMB" [zulúes en una bomba de tiempo].

McLaren comentó a los periodistas que, cuando se sumergió en las profundidades de Sudáfrica, entretuvo al pueblo zulú con anécdotas de los Sex Pistols, lo que inspiró a los nativos a componer algunas de las canciones del álbum. Por supuesto, esa no era más que una tosca fantasía imperialista que él había urdido. En realidad, lejos de tratarse de canciones "folklóricas" que había descubierto en alguna aldea remota, los temas de jive local y merengue que grabó eran hits de música pop regional de los setenta, reproducidos nota por nota por bandas contratadas en Johannesburgo y Nueva York. Las verdaderas fuentes de las canciones que figuraban en *Duck Rock* –como el "beat indestructible" del guitarrista y compositor sudafricano Marks Mankwane, su legendaria Makgona Tsohle Band y la virulenta voz de Mahlathini, al igual que el grupo de cantantes The Mahotella Queens– no recibieron ni reconocimiento ni crédito. De ahí la avalancha de demandas judiciales que vendrían después. Pero tal vez eso también fuera acorde a la filosofía del hip-hop.

Por otro lado, la mitología narcisista de McLaren y su imagen de imperialista posmoderno reinventado como estrella de rock eran muy irritantes. El largo video que habían filmado dejaba de lado cualquier tipo de contexto, combinando escenas pregrabadas de un carnaval brasileño con música de merengue dominicano de fondo, mientras McLaren gritaba como un payaso el nombre de varios géneros musicales: rock and roll, calipso, "m-m-m-

10. El *mbaqanga* es un estilo de música sudafricana de raíces zulúes, surgido a principios de la década del sesenta en los varios *shebeens* del país. Se caracteriza por la combinación de instrumentos occidentales con melodías y técnicas autóctonas. [N. del T.]

11. Los lucumís son un grupo étnico afrocubano, de probable ascendencia yoruba. Sus rituales religiosos se caracterizan por el uso prominente de la percusión, ejecutada en diversos tambores a los que les asignan un valor sagrado. [N. del T.]

12. El *square dance* es un baile tradicional en el cual cuatro parejas forman un "cuadrado" –con cada pareja en uno de los lados, mirando todas hacia el centro– y bailan siguiendo ciertas coreografías y las "llamadas" de una persona designada a tal efecto. Existen diversas variantes en todas partes del mundo, aunque comúnmente se lo asocia a los Estados Unidos, donde ha sido declarado el baile oficial en diecinueve de los cincuenta Estados. [N. del T.]

13. Double Dutch es un juego que consiste en saltar dos cuerdas que giran en direcciones opuestas. En la ciudad de Nueva York, el *Double Dutch* se convirtió en una actividad recurrente en las fiestas barriales y sus adeptos fundaron diversos grupos competitivos, algunos de los cuales participaron en el video de McLaren. [N. del T.]

14. Los *shebeens* son bares o clubs clandestinos, donde se venden bebidas alcohólicas sin la autorización del gobierno. Este tipo de establecimiento nació en Irlanda, y cobró especial importancia en Sudáfrica durante la época del apartheid, cuando no se permitía la entrada de personas de raza negra a ningún otro tipo de bar. Los *shebeens* sudafricanos se convirtieron entonces en grandes centros de reuniones y de difusión cultural, con la participación de músicos, artistas e intelectuales, hasta el punto que muchos de estos establecimientos han sido hoy legalizados por el gobierno. [N. del T.]

mambo" y "*discago*" (un intento fallido de pronunciar "descarga"). Los ritmos sagrados tocados en tambores batá eran acompañados con imágenes de burdos estereotipos bosquimanos. El mismo año en que se editó *Duck Rock*, Robert Farris Thompson publicó *Flash of the Spirit*, su libro sobre los vínculos diaspóricos entre el arte y la filosofía de África y sus contrapartes afroamericanas. Bambaataa le había posibilitado a Malcolm McLaren entrar al mismo mundo rítmico y espiritual que Thompson describía; pero Malcolm apenas había absorbido menos de la mitad de esa cultura, y a esa pequeña porción, además, la transmitía de un modo entremezclado, irreconocible.

Las notas que incluía el álbum satirizaban la seriedad y los "descubrimientos" antropológicos de los folkloristas. De hecho, parecían anticiparse a la petrificación del hip-hop en ámbitos académicos. No obstante, también dejaban en evidencia los crasos impulsos económicos de McLaren y el lado oscuro de su distanciamiento irónico:

> Es posible que la participación de Supreme Team tal vez requiera algún tipo de explicación, pero basta con señalar que se trata de dos DJs neoyorquinos que han desarrollado una técnica mediante la cual usan los reproductores de música como si fueran instrumentos, reemplazando los acordes distorsionados de guitarra con la aguja del tocadiscos, moviéndola manualmente hacia atrás y hacia adelante a través de la superficie del vinilo. A esto se lo denomina "*scratching*".

A pesar de las ambiciones de McLaren, *Duck Rock* nunca se convirtió en "La gran estafa del hip-hop". En lugar de devorar al hip-hop, el hip-hop lo devoró a él. Pasarían muchos años hasta que comprendiera del todo las lecciones que Bambaataa y sus seguidores habían tratado de enseñarle. Para ese entonces, sin embargo, McLaren ya se habría transformado en una parodia de sí mismo, regrabando *Duck Rock* de mil maneras distintas sin el menor éxito, antes de retirarse definitivamente como músico. Años después, el mismo Bambaataa se reiría al oír el nombre de McLaren y lo despacharía con dos palabras: "Buitre cultural".

Ahora que ya no eran invisibles, los jóvenes rebeldes dejaron en claro que querían más. Como FAB 5 FREDDY le dijo a un periodista: "Yo no quería ser un artista folklórico, quería ser un buen artista. Quería ser un artista *famoso*".

En la galería Graphiti International con los grafitis de CAINE y CRASH. Desde la izquierda: TRACY 168, WASP 1, LADY PINK, IZ THE WIZ, ERNI y FREEDOM.
Foto © Martha Cooper

9.

1982
EUFORIA EN LA NORTEAMÉRICA DE REAGAN

El salón estaba caldeado, impregnado de sudor y electrizado, y uno sentía que allí estaba su destino.
Chi Chi Valenti

Simplemente sentías que el futuro era tuyo, que podías hacer lo que quisieras.
Ruza "Kool Lady" Blue

Era el amanecer de la Norteamérica blanca y resplandeciente de Ronald Reagan. Ganador por un amplio margen en las elecciones de 1980, Reagan asumió la presidencia como si fuera el típico coronel heroico de las películas, que siempre aparecía para rescatar a los soldados en apuros. Cuando el recorrido de la campaña lo llevó a atravesar el territorio desolado entre Fuerte Apache y la Charlotte Street, el camino que tomó fue prácticamente el mismo que el de Jimmy Carter en 1977. En aquel lugar, Carter había pronunciado la siguiente frase: "Admiro la esperanza y determinación del pueblo a la hora de salvar lo que tiene". Tres años más tarde, en la misma cuadra desierta, lo único que había cambiado eran los nuevos grafitis que John Fekner había pin-

tado en las paredes de ladrillo calcinado: FALSAS PROMESAS y su equivalente en inglés, BROKEN PROMISES. Reagan se detuvo frente a una de esas superficies escritas y, mortificando a sus asesores y consejeros, decidió declarar ante los medios: "Admiro la esperanza y determinación del pueblo a la hora de salvar lo que tiene". La campaña presidencial se había transformado en una cinta de nitrato que giraba, ya muy gastada, en un continuo loop.

En las minúsculas y artísticas discotecas del downtown, los blancos veían cómo los b-boys latinos y negros desplegaban sus complejos movimientos al ritmo de versiones afrolatinas de la música de las bandas de sonido de los *spaghetti westerns*, a menudo interpretada por grupos multirraciales, como "Apache", de Incredible Bongo Band, y "The Mexican", de Babe Ruth. Ambos temas adoptaban y modificaban en gran medida las composiciones de Ennio Morricone, que los b-boys preferían debido a su poderosa percusión, sus retumbantes líneas de bajo y sus melodías dramáticas y agudas. En particular, "The Mexican", interpretada por Jenny Haan, retrataba a la perfección la derrota del Álamo a través de los ojos de un bandido mexicano que se encontraba del lado de los estadounidenses cuando comenzó la batalla. El clímax llegaba con un último grito de guerra: "Morning, sad morning, heaven will be there!" [¡En la mañana, la triste mañana, el cielo estará allí!].

UTOPÍA EN EL DOWNTOWN

Los clubes nocturnos se habían convertido en un espacio comunal sagrado, que ofrecía la oportunidad de escapar de la desgastante opresión del tiempo, de superar las restricciones impuestas por el orden social, de ver cómo las normas perdían su rigidez y surgían nuevas posibilidades.

En medio del calor de los cuerpos y el beat de la música, Ruza Blue, una verdadera creyente en el poder de las discotecas, buscaba una utopía sensual, una alternativa democrática. "Era la época de Reagan, y se hablaba de guerra y armas nucleares", dijo. "Pero al mismo tiempo había todo un movimiento en Nueva York en el que las distintas culturas juveniles se congregaban y divertían, unidas, en paz. No había segregación; todo el mundo participaba. Era exactamente lo opuesto a lo que estaba sucediendo en la política."

Y Crazy Legs, un verdadero creyente en el poder del hip-hop, vio, como muchos otros, que algo mágico estaba sucediendo. "Se estaban empezando a derrumbar las barreras raciales", dijo. "1982 marcaba el inicio de un nuevo entendimiento a nivel mundial." Sin embargo, también habría que pagar un precio muy alto. Les habían prometido el cielo, un cielo falso, que nunca se haría realidad. Las noches de los niños radiantes nunca duran.

Cuando la primavera llegó a Nueva York en 1981, un tema que reflejaba la exuberante colaboración entre el uptown y el downtown subió a la cima de los rankings. Deborah Harry –quien, a juzgar por el número de pinturas que le dedicaban, era el objeto del deseo de todo artista del grafiti– ahora podía oírse suspirando con dulzura en todas las radios del país: "Wall to wall, people hypnotized, and they're stepping lightly, hang each night in rapture" [El lugar está repleto de gente hipnotizada, que se mueve con levedad y se entrega cada noche a la euforia]. Después, Harry dejaba de lado la inocencia y rapeaba: "FAB 5 FREDDY told me everybody's fly, DJ's spinning I said, 'My, my!' Flash is fast, Flash is cool. *François c'est pas flash non deux*" [FAB 5 FREDDY me dijo que todo el mundo tenía estilo, el DJ estaba pinchando discos y yo dije: "¡Dios mío!". Flash es rápido, Flash es *cool. François c'est pas flash non deux*].[1] Por supuesto, nadie que no fuera de Nueva York –y menos que menos los parisienses– entendía de qué estaba hablando. Todavía.

Hasta ese momento, la euforia se limitaba a los creyentes, una pequeña tribu casi a punto de reinventar la cultura pop. Raza Blue, recién llegada de Londres, era una de ellos. De día, manejaba World's End, la boutique de Vivienne Westwood y Malcolm McLaren en Soho. En Londres, Raza había sido una habitué del legendario club new wave The Blitz, a cargo de Steve Strange. "Solía ir todos los martes por la noche y a veces ni siquiera podía entrar, porque cada tanto Steve no te dejaba. En general, me quedaba afuera, rogando: 'Por favor, ¡quiero entrar!'. Y pensé: 'Algún día, voy a tener un local como este. No sé qué voy a poner dentro, pero voy a hacer algo así'", dijo Raza. Después de ver a Bambaataa y la Rock Steady Crew como teloneros de Bow Wow Wow en el Ritz, supo que había encontrado su nueva religión. Desde entonces comenzó a frecuentar The Disco Fever con FAB 5 FREDDY, quien la apodó "Kool Lady Blue".

1. El francés de Deborah Harry es más bien adivinatorio. Literalmente, la frase significa: "François no es flash no dos". [N. del T.]

En noviembre, Blue empezó a organizar sus propias fiestas los jueves por la noche, las "Wheels of Steel", en una pequeña discoteca de reggae con capacidad para doscientas personas llamada Negril, ubicada en un subsuelo. Negril, que alguna vez frecuentó Bob Marley, se había convertido en un lugar de reuniones nocturnas para The Clash y otros punks de Gran Bretaña. Junto con Michael Holman, Blue trajo a varios artistas para dar lo que prometía ser la fiesta del año, con actuaciones de Bambaataa y los DJs de Zulu Nation, FAB 5 FREDDY, RAMMELLZEE y la Rock Steady Crew. Luego publicitó el evento entre sus amigos punks. "Se corrió la voz de que los integrantes de The Clash iban a estar en el club." Pero al llegar, los punks se encontraron afuera con los legendarios b-boys del Bronx, vestidos con gorritas, antiparras para esquiar y camperas inflables, y adentro vieron cómo gente blanca, negra y latina había formado un círculo para ver a la Rock Steady Crew y bailaba al ritmo de la música que pasaban Bambaataa, Jazzy Jay y Afrika Islam mientras FAB 5 FREDDY rapeaba.

Las "Wheels of Steel" de Blue en Nigril eran una prolongación de eventos como "Beyond Words", organizado en el Mudd Club por FAB, el frustrado espectáculo de Henry Chalfant en Common Ground y los shows de "Graffiti Rock" a cargo de FAB, la Rock Steady Crew y diversos artistas de grafiti en The Kitchen. Según señaló Jazzy Jay, "aunque las primeras veces que tocamos en Negril nos fue bien, no había mucha gente. Pero dos semanas después, ¡no había lugar ni para sentarse!".

El pequeño local desbordaba de energía. Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, que descubrió a la Rock Steady Crew en la pista de baile de Negril, comentó: "Nos quedábamos viendo a los punks y a todo tipo de gente rara, gente del Village. Era una experiencia nueva".

Negril antes era un espacio donde los punks, los rastas y otros grupos similares podían reunirse en igualdad de condiciones. Ahora, en cambio, Blue le había cedido el club al Bronx y a las personas del uptown, y el público más refinado comenzó a recibir su influjo. Jazzy Jay explicó: "Nosotros les dábamos lecciones desde la cabina del DJ, ¿entienden lo que digo? Eso es lo que hacíamos en el downtown. Les enseñábamos acerca de nuestro arte. Bam pasaba sus breaks y los volvía locos, y después yo agarraba las bandejas tocadiscos y me ponía a hacer *cutting*, algo que les volaba la cabeza. Después los MCs empezaban a rapear y listo. Los b-boys invadían la pista. ¡Era increíble!".

Fabel también lo recuerda. "Nosotros nos alimentábamos mucho de la energía del público. El 50% de nuestra motivación era entusiasmarlos. Bueno, mejor dicho el 25%. El otro 75% eran razones un poco más egoístas", dijo entre risas. "¡Las chicas que iban a ese club eran hermosas!"

Jazzy Jaz tampoco podía creer la racha de buena suerte que estaba teniendo. "Soy carpintero de profesión", dijo. "Y con el hip-hop empecé a ganar lo mismo que en mi trabajo en el gremio. ¿Saben qué? Mi trabajo podía esperar. Con mi hobby me iba más que bien." Después de cuatro meses de frenesí, el público había dañado las paredes del local y los inspectores del departamento de bomberos decidieron clausurarlo. Pero no importaba. Después se vería que Negril era solo el comienzo.

A esa altura, todo el mundo estaba tarareando otro hit salido del downtown. Tom Tom Club, un grupo sin grandes pretensiones, integrado por miembros de la banda postpunk Talking Heads, cautivó a un sinnúmero de oyentes con su canción "Genius of Love", una oda femenina al tipo más profundo y *cool* del barrio que se transformaba, con bastante tino, en una celebración de los ritmos negros de George Clinton, Bootsy Collins, Bohannon, Bob Marley y Sly y Robbie. El tema reflejaba a la perfección el éxtasis propio del downtown: "There's no beginning and there is no end/ Time isn't present in that dimension" [No hay principio ni final/ el tiempo no está presente en esa dimensión]. Cuando se llegaba al último verso, sin embargo, se hacía evidente que la relación, por encantadora que fuera, estaba condenada al fracaso.

SEAN LO QUE SEAN

En abril de 1982, Afrika Bambaataa editó un single que contenía una declaración imponente sobre lo que él ahora llamaba el movimiento hip-hop. El tema se titulaba "Planet Rock".

Bambaataa era el hombre indicado para anunciar algo así. El ex Black Spade caminaba por el downtown igual que lo hacía en el Bronx: como el aguerrido rey de una tribu en expansión. Bambaataa se afeitó la cabeza y se dejó una cresta mohawk, un aparente tributo no solo a los rebeldes de Kings Road y Bowery, sino también al joven y polémico Sonny Rollins. Por otra parte, su banda se vestía como una cruza salvaje entre los Mardi Gras Indians de Nueva Orleans

y una secta de profetas afrofuturistas. La gente del downtown lo admiraba. "Este tipo tiene mucho peso", escribió Gary Jardim en el *Village Voice*, "como las estrellas de música en los sesenta".

Después de grabar dos singles con Paul Winley –distintas versiones de "Zulu Nation Throwdown" (según Bambaataa, "Death Mix" fue un remix no autorizado)– y quedar decepcionado con los resultados, Bambaataa conoció a Tom Silverman, un periodista de música blanco que acababa de fundar su propio sello discográfico de singles de doce pulgadas de música dance.

"Bambaataa era muy, muy diferente al resto de las personas del Bronx. Decía: 'No quiero ser una estrella, porque las estrellas pueden ser fugaces'", recordó Silverman. "Cuando uno se encuentra con alguien así, siente otro tipo de energía. Varias veces lo vi cuando se armaba una pelea mientras él estaba trabajando como DJ. En esos casos, paraba la música, pasaba unos cuatro compases de James Brown y la volvía a parar. Y le preguntaba al público: '¿Les gusta? Dejen de pelear'. Y todos se calmaban y él seguía con la fiesta." El joven empresario discográfico supo que quería colaborar con él desde el principio.

Silverman editaba una popular publicación de información sobre la industria discográfica llamada *Dance Music Report* cuando oyó hablar de la música hip-hop por primera vez, gracias a un amigo que trabajaba en Downstairs Records. "Yo conocía el local porque ahí compraba discos de doo-wop. Habían inaugurado una nueva sección llamada "B-boy Room" [Sala b-boy], que era como un armario del tamaño de una oficina pequeña. Tenía un escritorio alto adelante y en la parte de atrás estaban los discos. Era una sección especializada, donde los chicos venían a comprar discos de breakbeat.

"Se llevaban vinilos viejos o discontinuados que costaban alrededor de un dólar cada uno, pero que ahí se vendían a diez. Álbumes como *The Long Run* de The Eagles y 'The Big Beat' de Billy Squier: ¡discos rarísimos! Bob James, 'Apache', 'Dance to the Drummer's Beat', muchos como singles de 45s y otros en los álbumes originales. La mayoría los compraba solamente por uno de los breaks, que a veces duraban apenas siete o hasta tres segundos, lo que los obligaba a comprar más de uno para poder reproducirlos alternativamente. Eran chicos de quince y dieciséis años. Cada uno ponía un poco de dinero y luego venían de a tres o cuatro a comprar los discos juntos. Les pregunté cómo sabían en cuáles temas estaban los breaks y dónde habían conseguido tanta información al respecto, y me dijeron que había un tipo en el Bronx que se llamaba Afrika Bambaataa y que había creado algo que se llamaba Zulu Nation. Así que fui a ver de qué se trataba."

Bambaataa estaba pinchando discos en T-Connection en una fiesta para festejar el aniversario de Zulu Nation. Red Alert y Jazzy Jay estaban de guardia a su lado, pasándole vinilos. "Era la mezcla más extraña de música que haya oído en mi vida, pero me pareció impresionante", dijo Silverman. Después de asistir a varias de las fiestas de Bambaataa, le preguntó si le gustaría grabar discos. Hablaron un minuto, y antes de irse, el líder de Zulu Nation le dio a Silverman una tarjeta de negocios que decía: "Afrika Bambaataa, Maestro de los Discos". Bajo el sello de Silverman, Tommy Boy, Bambaataa editó "Jazzy Sensation" en noviembre de 1981.

A fin de que supervisara la grabación del tema, Silverman trajo a un joven productor de música dance llamado Arthur Baker, que ya había comenzado a aprender a usar cajas de ritmos, sintetizadores y los primeros samplers. El disco fue todo un éxito, y los tres se quedaron con ganas de más.

Para entonces, Bambaataa se había percatado de algo: "Podía usar mis álbumes para enviar mensajes y las discográficas se encargarían de que llegaran a todas partes". Así que le comentó a Silverman que se le había ocurrido una idea para una canción. Junto con Jazzy Jay ya tenían más o menos pensado cómo sería la música, basada en algunos de sus temas favoritos: "The Mexican", de Babe Ruth; "Super Sporm", de Captain Sky; "Numbers" y "Trans-Europe Express", de Kraftwerk; "Do You Like It", de B.T. Express; y "Give It to Me", de Rick James. Bambaataa y Silverman grabaron un primer demo con sintetizadores en una cinta de ocho pistas. Mientras tanto, Bam acudió a uno de sus rapperos, MC GLOBE, y le explicó el concepto del tema para que pudiera empezar a escribir el rap.

Bambaataa también había comenzado a colaborar con John Robie, un virtuoso del teclado y de la tecnología de producción musical; Bambaataa solía pasar su single de dance en sus fiestas. Al ver que el proyecto evidentemente marchaba sobre ruedas, Silverman envió a Bam, Baker y Robie a Vanguard Studios, en el Village, para que grabaran el disco. La versión final solamente incorporaría elementos de Kraftwerk y Babe Ruth.

Esta encarnación más despojada del tema de algún modo lograba transmitir con total fidelidad el misterio de Bambaataa. El pastiche multicultural de

"Planet Rock", enmarcado por súbitos golpes de orquesta reproducidos con sintetizadores, atrapaba al oyente y lo transportaba a otro mundo, donde las melodías dramáticas atravesaban parajes desolados, "donde las noches son cálidas y los hijos de la naturaleza bailan en un trance", donde todos podían bailar sin parar. El tema no solo no se parecía a la música que había salido hasta entonces del Bronx, sino que no se parecía a ningún tema que se hubiera editado antes en ningún lado. "Planet Rock" era la invitación universal del hip-hop, una visión hipnótica de un planeta unido por el mismo *groove*, más allá de las razas, la pobreza, la sociología y la geografía. Soulsonic Force anunciaba a los gritos: "No work or play, our world is free/ Be what you be, just be!" [Sin trabajo ni juego, nuestro mundo es libre/ ¡Sean lo que sean, simplemente sean!].

Bambaataa señaló: "En realidad, lo grabé para los negros, los latinos y los punks, pero no me imaginaba que al otro día todo el mundo lo iba a estar escuchando y bailando. Me dije: '¡Guau! Qué interesante'". Según Silverman, la grabación del disco costó ochocientos dólares. Terminaría vendiendo 650.000 unidades. Sin embargo, su influencia se extendería mucho más allá de sus ventas.

"'Planet Rock' tuvo más repercusión que cualquier otro disco en el que haya participado", dijo. "El único tema que tal vez haya causado un efecto mayor dentro del movimiento del hip-hop es 'Rapper's Delight', porque fue el primero, el que abrió las puertas.[2] Pero 'Planet Rock' provocó una reacción completamente diferente. Con esa canción, el hip-hop dejó de ser un género meramente urbano y pasó a ser universal. De repente, los amantes del rock y de la new wave comenzaron a aceptar que el uptown ingresara al downtown. Fue en ese momento que los franceses y los ingleses empezaron a entusiasmarse con la idea de hacer covers de hip-hop. El género se transformó en un fenómeno internacional."

LA CULTURA CALLEJERA EN EL ROXY

Cuando Kool Lady Blue finalmente encontró un nuevo local para las "Wheels of Steel", su club se convirtió en la encarnación de los valores de Planet Rock.

2. El otro punto en común con "Rapper's Delight" fue que ambos temas motivaron demandas por regalías.

En Negril, Blue había vislumbrado las posibilidades de aplicar un modelo que fuera a contramano del elitismo del Blitz. Para sus fervientes seguidores, el Roxy se convertiría en "el club que había cambiado el mundo".

Después de la clausura de Negril, Blue había organizado un par de "Wheels of Steel" en Danceteria, otro club new wave en el downtown. No obstante, convencida de que tenía entre manos algo importante y genial, se enamoró de un local enorme, una pista de patinaje techada de casi una cuadra de largo, ubicada en Chelsea, en la West 18th Street y la Tenth Avenue. La capacidad del Roxy era veinte veces mayor a la de Negril. "Yo le dije que era demasiado grande, que no creía que pudiera llenarlo", remarcó FAB 5 FREDDY. "Y ella me contestó: 'Bueno, creo que se nos ocurrió una solución. Podemos poner un telón y reducir el tamaño club a la mitad'. Así que me llevó al local para mostrarme cómo quedaba y yo le di el okey. De ahí en adelante ¡la cosa explotó!"

En junio, Blue colgó un cartel en el Roxy: VENGAN EN PAZ A TRAVÉS DE LA MÚSICA. Había tomado una medida arriesgada, pero lo hizo en el momento justo. Cuando inauguró el club, contaba con el respaldo de las estrellas más importantes de la escena, al comienzo de un verano caluroso, en una coyuntura en la que el grafiti, el b-boying y la música hip-hop estaban muy en boga.

Las primeras noches ubicaron un telón pintado por FUTURA en medio de la pista. Como cada semana el local llevaba más gente, el telón iba retrocediendo poco a poco, hasta que quedó literalmente contra la pared. Las colas se extendían por la West 18th Street hasta el río Hudson. Después de pasar por los encargados de seguridad de la discoteca, las personas ingresaban a un corredor muy largo que incluía murales con grafitis color de neón y comenzaban a entusiasmarse al sentir los complicados beats de la pista de baile. Estaban entrando a un mundo distinto.

"Los artistas más frecuentes eran Bam y Afrika Islam, seguidos por Grandmixter D. ST., Jazzy Jay, Grand Wizzard Theodore y Grandmaster Flash. Los iba rotando", explicó Blue. "No teníamos cabina. El DJ estaba en el centro de la pista, en un podio. Todo el mundo podía ver lo que hacía, era como una suerte de estrella de rock." A ambos lados del DJ había gigantescas pantallas de proyección donde se mostraban las diapositivas en las que Charlie Ahearn había retratado a los b-boys, raperos y figuras del Bronx. Cerca de allí, en el hermoso piso de madera rubia, la Rock Steady Crew armaba *ciphers* que duraban toda la noche. PHASE 2 diseñó los volantes y, junto con FUTURA, DOZE

y otros, a menudo pintaba grafitis en vivo sobre el escenario. Helos ahí, los cuatro elementos del hip-hop, representados en el downtown como parte de una *performance* artística de proporciones épicas, míticas.

FAB 5 FREDDY recuerda que el punto de inflexión tuvo lugar una noche de julio, cuando Blue decidió programar una proyección de la película de McLaren sobre los Sex Pistos, *La gran estafa del rock and roll*, antes de que el club abriera como de costumbre. "Al principio, el público del local estaba integrado en general por figuras del ambiente. Pero recuerdo muy bien la noche en que finalmente empezaron a venir también personas mucho más diversas", dijo. "[La película] atrajo a un montón de gente *cool*, a amantes del punk, de la new wave, lo que sea. Empezó bastante temprano, a eso de las nueve. Cuando terminó, gran parte de la audiencia decidió quedarse. Y cuando comenzó a entrar el público de hip-hop como siempre, yo me preguntaba: '¿Qué pasará?'. Al verse, todos se quedaron sorprendidos. Estaban los b-boys, con sus poses y lo demás, mirando a los otros chicos con sus peinados raros y su onda extraña. Y a cada bando le gustó lo que veía en el otro, por así decirlo. Ahí fue cuando realmente se convirtió en el primer club importante del downtown con un público mixto de verdad."

La elite de East Village se desplazó al oeste de la ciudad: los habitués del Mudd Club, los activistas de Co-Lab, las bandas como Talking Heads y B-52, y las figuras conocidas por un único nombre, como Basquiat, Haring y Madonna. Blue promocionó su local como la antítesis del Studio 54. Pero los famosos vinieron igual, impulsados por el clima de cambio y la promesa de algo inefable, nuevo y excitante. David Bowie y Andy Warhol bajaron del salón vip para unirse a las masas en la pista de baile.

La escena también atrajo a personas blancas del mainstream, como David Hershkovits, un periodista que en el futuro editaría la revista *PAPER*. "Era un lugar tranquilo, sin violencia. De hecho, no recuerdo ningún momento en que el que uno sintiera que corría peligro ni nada parecido, como solía terminar sucediendo en ese tipo de eventos", dijo. "Lo que me interesó inicialmente del Roxy era cómo la cultura del hip-hop se había desplazado desde el Bronx hacia el downtown, cómo había ingresado en mi barrio, entre todos aquellos artistas, escritores y personas de Manhattan que no tenían ningún contacto directo con el hip-hop en aquella época. Las puertas estaban abiertas.

"El público era muy diverso. Por eso me entusiasmaba tanto estar ahí. De repente, un grupo de personas de distintas razas reunidas en el mismo lugar se ponía a festejar y pasarlo bien juntas. Era algo que sucedía en muy raras ocasiones. A nivel de la música y del arte, la gente podía superar todas esas barreras."

Luego, agregó: "Lo otro que recuerdo de aquel entonces es el estilo, porque veníamos de una moda muy desprolija. En el punk rock, uno se vestía con ropa rota, remeras y mucho desparpajo. En cambio, estos chicos también usaban jeans, pero planchados con raya, perfectos. Y tenían zapatillas blanquísimas y relucientes. Me acuerdo que una vez entré al baño y dije: '¿Qué están haciendo?'. Eran FAB 5 FREDDY y otro tipo, que se estaban limpiando el calzado con cepillos de dientes. Estos chicos del gueto le estaban mostrando a todo el mundo cómo vestirse, cómo quedar bien, cómo estar limpios, cómo organizarse, sea a la hora de bailar, de pintar grafitis, de rapear o de pinchar discos. Lo importante era el estilo".

En la muchedumbre de la pista de baile se encontraba una nueva generación de jóvenes blancos, que veía cómo el futuro se desplegaba ante sus ojos. Dante Ross, quien luego se convertiría en un ejecutivo clave de A&R en el mercado del hip-hop a fines de los ochenta, comentó: "Yo solía ir al Roxy con mi vecino, Adrock. Éramos los Beastie Boys, las chicas de Luscious Jackson y yo, un puñado de personas que vivió lo mejor de aquella época, mientras todavía era una experiencia libre y *cool*, antes de que Nueva York cayera en el mal gusto y todo se volviera forzado y comercial. La palabra 'alternativo' todavía no existía. Fue un momento grandioso, la verdad, el momento del 'Graffiti Rock'. Era una mezcla genial. Estaba de moda ser ecléctico". La música era rápida y brillante: "Buffalo Gals", de Malcolm McLaren; "Bustin' Loose", de Chuck Brown; "Soul Makossa", de Manu Dibango; "Start Me Up", de los Rolling Stones; "Release Yourself", de Aleem; y temas de rap nuevos de FAB 5 FREDDY y PHASE 2. Para la Rock Steady Crew, esas canciones representaban una oportunidad perfecta de demostrar sus habilidades.

Crazy Legs, con dieciséis años ya cumplidos, estaba sorprendido de lo lejos que había llegado con su banda en apenas tres años. "Éramos las estrellas", dijo. "Cuando recién empezamos a bailar, éramos de los que se quedaban del lado de afuera del cordón en las fiestas del Bronx. Ahora estábamos del lado de adentro y teníamos la oportunidad de bailar junto con The Cold Crush Brothers, Fantastic Five, Grandmaster Flash, Grandmixer D.ST., Funky Four + One.

Pasamos a formar parte de ese grupo de elite del hip-hop. Pensábamos mucho en eso. Nos encantaba estar en un lugar donde nuestras habilidades eran reconocidas por muchísimas personas que admirábamos."

"Nos divertíamos, éramos inocentes", dijo. "No nos dábamos cuenta de que estábamos sentando las bases de lo que ahora es una industria que mueve miles de millones de dólares al año."

Por su parte, Charlie Ahearn explicó: "Uno iba a la noche al Roxy y veía ocho círculos distintos de b-boys bailando. En el cuarto de atrás, las chicas se acostaban con artistas de grafiti de catorce años, que no podían esperar a tener sexo con alguna rubia. Todo andaba muy bien. Había mucha excitación, mucha energía".

"¡Ah, el Roxy!", recordó DOZE entre suspiros. "¡Amigo! ¡Era la época en que el dinero nos caía del cielo y nunca nos faltaba la cocaína!

"Eso es lo que yo llamo 'Recuerdos del País del Polvo'. *Recuerdos de una estrella* se puede ir a la mierda, ¡son los 'Recuerdos del País del Polvo'!", dijo entre risas.[3] "Todo el mundo estaba colocado, iba y venía con cocaína envuelta en papel de diario. Pasábamos el rato en el salón vip con Madonna, Shannon, Jody Watley, Shalamar y el resto de las figuras del ambiente. Era muy gracioso." Cuando hablaba sobre su conducta adolescente, DOZE negaba con la cabeza, a medio camino entre el orgullo y la tristeza.

"Uno se encontraba con el amante empedernido de la new wave, el punk hardcore, el b-boy, el delincuente juvenil que escucha hip-hop, el chico que bailaba webo y se vestía a la moda, el que copiaba el estilo de John Benítez e iba a Funhouse, la chica que se vestía con encaje a lo Madonna, al aspirante a artista y el bohemio improvisado. Era un grupo ecléctico, la verdad. Pero no había problemas, porque todos se llevaban bien y uno conocía a chicas muy *cool*. Chicas raras, también. ¡Bien, bien, bien raras!"

Ahí DOZE comenzó a entusiasmarse. "Pasaban cosas loquísimas en ese lugar. ¡Hasta mi mamá fue! La mamá de Ken Swift solía ir. La de Crazy Legs, también. ¡Sí! Nos daba vergüenza. Decíamos: '¡Ah, má! ¡Vete a casa, por favor!'. Y ellas nos contestaban cosas como: '¡Estoy muy orgullosa de ti, ven

3. *Recuerdos de una estrella* es una película que Woody Allen estrenó en 1980, cuyo título original en inglés, *Stardust Memories*, significa literalmente "Recuerdos del polvo de una estrella". [N. del T.]

aquí!'. '¡Pero la puta madre, fuera!', gritábamos. Así que nos escondíamos hasta que se iban, porque los padres tenían que volverse temprano", contó DOZE entre carcajadas. "Y cuando se iban, comenzábamos a gritar: '¡Sí! ¡Por fin! ¿Qué tal, hermosa?'", imitó DOZE, todavía riéndose, haciendo como si chocara los cinco con un amigo y luego bajando la cabeza para imitar el movimiento de esnifar cocaína. "Entonces podíamos empezar a aspirar en serio. '¡Genial!', decíamos."

Chi Chi Valenti, figura del downtown y ocasional anfitriona del local, escribió: "A fines de 1982, los viernes se habían convertido en un día de visita obligada para los periodistas y los burgueses europeos que estaban de paso. Irse de Nueva York sin haber conocido el Roxy era inconcebible. El Roxy, principalmente, era la encarnación de la idea de que esta ciudad podía ser el centro multirracial de una cultura mundial, sostenida por una generación de jóvenes fervientes y decididos".

Blue trataba de estar a la altura de tales ambiciones artísticas empleando un criterio de selección tan ecléctico como innovador. Los artistas a los que contrataba para que animaran las fiestas de la discoteca eran los más prominentes del uptown: Double Trouble, los Treacherous Three, los Fearless Four, los Disco Four, The Crash Crew, The Sequence, Masterdon y los DJ de Def Committee. New Edition, Madonna y Run DMC se subieron al escenario del local cuando recién estaban dando los primeros pasos de su carrera. Blue también trajo a las chicas de Double Dutch, un grupo de baile juvenil del Harlem y una banda de capoeira de Brasil. Incluso contrató a gente de los pueblos originarios estadounidenses para que realizaran una danza ritual del sol.

Pero a pesar de todos los aspectos positivos del club, algunas de las figuras del hip-hop comenzaron a preguntarse qué era lo que estaba pasando realmente. ¿Les pagaban bien? ¿Los estaban explotando? ¿Qué era lo que el público blanco del downtown realmente pensaba de ellos? ¿Acaso oponerse al elitismo del Studio 54 solo significaba ofrecer la posibilidad de consumir cocaína a los chicos de la calle también?

Según Crazy Legs, "el Roxy bien podría haber sido un zoológico. La gente pasaba el rato en la jaula con nosotros, sabiendo que nadie los iba a golpear o asaltar, a diferencia de lo que podía suceder en una fiesta del Bronx. Digamos que dejaban entrar a las personas a la jaula para divertirse con los animales, ¿no? Para muchos, el club era un refugio. Pero, por otro lado, a nosotros tam-

bién nos permitía acceder a lugares que nunca hubiéramos pensado que podríamos llegar a conocer. Así que había una suerte de intercambio".

Finalmente, dijo: "No voy a simular ahora que en aquella época todo era color de rosa. Había otros aspectos también. Por ejemplo, ahí fue cuando empezaron a estafarnos. No guardo ningún rencor al respecto. Es algo que ya superé. Pero es la realidad".

CERCA DEL ABISMO

Fuera de la burbuja del Roxy, la recesión de Reagan había aumentado los niveles de desempleo hasta alcanzar las cifras más altas desde la Gran Depresión: treinta millones de personas no conseguían trabajo. La tasa de desocupación oficial en la comunidad negra llegó al 22%. La precariedad económica también avanzaba inexorablemente. En 1983, el 36% de los afroamericanos se encontraba por debajo de la línea de pobreza, el porcentaje más alto en veinticinco años. Para los jóvenes, la situación era todavía peor. Según un estudio estimativo, en Nueva York solo uno de cada cinco adolescentes (uno de cada diez en las comunidades negras) tenía trabajo. Eran los valores más bajos de empleo juvenil de todo el país.

Cuando caía la noche, los DJs pasaban "Pump Me Up", de Trouble Funk, canción que incluía un verso en el cual se le ordenaba irónicamente a la gente que bailara para olvidar sus problemas: "All we want to see is your body work!" [¡Lo único que queremos ver es cómo ponen a trabajar el cuerpo!]. Sin embargo, la noche del Roxy siempre desembocaba en otra mañana en la Norteamérica de Reagan, un panorama en exceso deprimente. "The Message", editada apenas unas semanas después de la inauguración del Roxy, era una canción downtempo que reflejaba perfectamente ese shock matutino que tenía lugar una vez que la euforia nocturna se disipaba.

El disco atribuía la composición del tema a Grandmaster Flash y los Furious Five, pero la historia detrás de esa atribución también dejaba entrever otras tensiones subyacentes en la escena. La canción había sido escrita en un estudio casero por Ed "Duke Bootee" Fletcher, compositor y percusionista del sello Sugar Hill, e incluía una memorable melodía de sintetizador de Jiggs Chase, aparentemente influenciada por el tema "Stepping Razor", de Peter Tosh, y el álbum *Red*, de Black Uhuru. Ni Bootee ni Sylvia Robinson, responsable de la discográfica, pudieron convencer a Flash para que grabara la canción. Tanto a él como a su grupo de raperos les parecía que al tema le faltaba energía y que la letra indignaría a sus seguidores. Uno iba a bailar para olvidarse de toda esa mierda.

No obstante, Robinson y Bootee grabaron el tema de todas formas, con la colaboración de Melle Mel, de los Furious Five, quien agregó una estrofa que había escrito para una versión olvidada de "Superappin'". Robinson decidió que "The Message" tenía que editarse como single. Flash vio lo que se venía y obligó al resto de los Furious Five a ir al estudio para tratar de rapear los versos de Bootee. No tuvieron éxito. Lo que Bootee y Robinson hicieron fue agregar al resto del grupo al final de la grabación, en una especie de sketch en el que todos son arrestados, algo similar al interludio de "Living in the City" de Stevie Wonder. El incidente, sin embargo, ya había abierto la caja de Pandora. La serie de conflictos entre el grupo y el sello y entre Mel y Flash terminó causando que el famoso DJ abandonara Sugar Hill al año siguiente. En el videoclip se lo podía ver a él y al resto de la banda simulando cantar un rap que solamente Mel había ayudado a componer.

"The Message" se convirtió en el tema de rap más importante de Sugar Hill después de "Rapper's Delight", al cual no solo se parecía por su carácter artificial y comercial, sino también por las enormes consecuencias que acarrearía para la música de hip-hop. Por un lado, la canción, una vez más, resaltaba la importancia del rapero y disminuía el rol del DJ. Por otra parte, la banda pasó a ser una víctima de la nueva importancia que habían cobrado en el mundo del rap los derechos de autor, las marcas registradas, los ejecutivos, los agentes, los abogados y el público internacional. A fines de 1983, había dos grupos que se hacían llamar The Furious Five disputándose el nombre en los tribunales y ahogando su creatividad bajo miles de dólares en cocaína. De ahí en adelante, las cuestiones relacionadas con la propiedad intelectual y la autoría se transformarían en obsesiones de la generación del hip-hop.

De cualquier forma, Robinson no se había equivocado: el tema se convirtió en el quinto disco de oro del rap. Es indudable que "The Message" no fue el primer single del género en hablar de temas como el desarraigo social y el racismo institucional: entre los muchos precedentes pueden citarse "The Breaks", "Hard Times" y "Tough", de Kurtis Blow; "How We Gonna Make the Black Nation

Rise", de Brother D y Collective Efforts; "Vicious Rap", de Tanya "Sweet Tee" Winley. Aun así, al emplear un ritmo demasiado lento como para enardecer al público, "The Message" obligaba al oyente a concentrarse en los vívidos versos de Bootee y Mel y en la manera en que los rapeaban, sin frenesí ni exuberancia, intercalando furia y resignación. Flash tampoco se había equivocado en algo: era el rap más oscuro y deprimente que se había grabado hasta el momento.

El tono del single reflejaba el creciente disgusto con la economía de la administración de Reagan –la culminación de quince años de "negligencia benigna"– y un desaliento cada vez más profundo. Los críticos progresistas de música que se habían mostrado ambivalentes hacia el rap finalmente tomaron partido. "Hasta ahora, siempre ha sido muy fácil criticar al rap mainstream que se oye en las calles por hablar mucho sin decir nada. Ya no", declaró Vince Aletti en el *Village Voice*, y alabó el estribillo de la canción –al que describió como "una lenta entonación de desesperación y furia"– y su "absorbente extensión cinematográfica".

Una de las más grandes ironías de la historia del hip-hop es que "The Message", tan artificial y marginal para los estándares de la cultura de su época, resultó ser una canción increíblemente reveladora sobre el presente, una canción que, debido a su lógica comercial, ejercería también una influencia incalculable en el futuro cultural de toda la generación.

DIVERSIÓN Y ARMAS

Las respectivas visiones de "Planet Rock" –comunión universal y trascendencia– y "The Message" –angustia y especificidad del gueto– solo podían reconciliarse en la pista de baile. No obstante, dentro del movimiento del grafiti, siempre pionero y vanguardista, las contradicciones iban en aumento. Mike "IZ THE WIZ" Martin, uno de los reyes del grafiti de Queens, dijo: "1982 fue, en mi opinión, el comienzo del fin del movimiento. Por eso pinté lo más posible durante esos años. Sabía que faltaba poco para que todo terminara".

Dondi White, por ejemplo, se había vuelto una leyenda durante el apagón de 1977. Al otro día, el nombre de este adolescente de dieciséis años estaba estampado en una cantidad sorprendente de autos, dando inicio a una carrera artística que lo llevaría a detentar el título de "Stylemaster General" [Maestro general del estilo]. Cinco años más tarde, Dondi trocó el oscuro mundo del metro por las galerías bien iluminadas, las múltiples inauguraciones, las reuniones, los contratos y las exhibiciones. El 14 de febrero de 1982 tuvo lugar su primera muestra solista en la Fun Gallery, un local asombroso que atraía innumerables visitantes.

La cara visible de esta galería era su carismática codirectora, Patti Astor, una admiradora del Mayo francés, antigua colaboradora de Andy Warhol y ex estrella del cine *underground* que acababa de participar en *Wild Style*, película en la cual interpretaba a una periodista que trasladaba la escena del hip-hop al downtown. Su pequeño local a la calle en East Village se convirtió en la contraparte más tradicional de la anárquica Fashion Moda en el Bronx. La Fun Gallery era un punto de referencia del downtown, desde donde un puñado de grafiteros podía pegar el salto necesario para ingresar al ambiente del arte.

Cuando la galería se inauguró, en agosto de 1981, se trataba apenas de un espacio temporal, sin nombre. Los artistas se encargarían de bautizarlo en las muestras. "A Kenny Scharf se le ocurrió llamarlo 'Fun Gallery' [Galería divertida]. La siguiente exhibición fue la de FAB 5 FREDDY, que quería ponerle al local 'The Serious Gallery' [La galería seria]", explicó Astor. "Decidimos quedarnos con el primer nombre." El show de FAB logró que la galería cobrara fama internacional. De repente, East Village, antaño sumida en un sopor narcótico, se había convertido en un lugar divertido. En su época de mayor esplendor, el barrio llegó a tener más de setenta galerías.

Sin embargo, existía una dicotomía cada vez más notoria en el seno del movimiento. A pesar de que algunos grafiteros afirmaran que las galerías eran su nuevo territorio, lo cierto es que nunca conseguirían conquistar el mundo del arte de la misma manera en que habían conquistado el mundo de los trenes, policías, *toys* y rivales. Años después, Elizabeth Hess se haría la pregunta que nadie había respondido en su momento: "¿Qué fue lo que motivó el apoyo de los patrocinadores y la legitimización de los marchantes del heterodoxo talento de los artistas del grafiti? ¿Su obra o el carácter exótico que les confería su raza y clase social?".

"Entre el 82 y el 85, creé suficientes obras como para que diez marchantes llenaran cinco galerías", dijo Dondi en una charla con ZEPHYR. "Pensaba que si no pintaba constantemente, nadie me consideraría un artista de verdad." Los coleccionistas que incursionaban en el grafiti y lo tomaban por un

movimiento radical y *chic* incomodaban y limitaban a los aerosolistas con una serie de preconceptos y expectativas a los que no estaban acostumbrados.

Estos no tardaron en darse cuenta de que, si bien las galerías más importantes querían convertir a Haring, Basquiat y Scharf en estrellas, opinaban que los artistas que venían del metro eran primitivos. ZEPHYR observó: "Algo que siempre recuerdo es lo mucho que le molestaba a CRASH y FUTURA –creadores completamente distintos, con una estética visual del todo diferente– el hecho de que las personas que presentaban sus obras a menudo no quisieran o no pudieran mostrarlos como artistas individuales, con una visión aparte. Cada uno tenía su propio estilo visual; pero no se notaba, porque ni los marchantes ni los dueños de las galerías, salvo muy contadas excepciones, estaban dispuestos a dejar de lado las exhibiciones grupales".

En 1981, ese tipo de muestras en grupo fueron un modo de lograr que las galerías más pequeñas se hicieran un nombre y los artistas marginales se unieran para provocar el mayor shock posible con su nueva expresión artística. Pero, en 1983, esta clase de eventos se había convertido en otra forma de marginalización. Y mientras el mundo del arte, embriagado, brindaba y se complacía por haber recibido a los jóvenes del gueto con los brazos abiertos, la escena del grafiti en las calles y los metros estaba sufriendo una explosión de violencia inusitada.

El alcalde Ed Koch y Richard Ravitch, de la MTA, militarizaron las playas de maniobras, invirtiendo veinte millones de dólares en cercas de alambre de púas y perros de guardia. Los vagones, lavados y pintados de blanco, se convirtieron en "La Gran Flota Blanca" de la ciudad, y la MTA decidió cambiar de estrategia y priorizar la protección de los vagones limpios. Súbitamente, la cantidad de espacio disponible para realizar grafitis se redujo.

La atención mediática no hizo más que exacerbar el problema. Al mismo tiempo, las fotos de Chalfant y Cooper, las campañas antigrafiti, los programas de televisión, los artículos de revistas y las muestras en galerías produjeron una euforia similar a la causada por el primer artículo del *New York Post* sobre TAKI, solo que en proporciones mucho mayores. Antes, si algún escritor *toy* se aventuraba en la zona de grafitis, lo normal era que llevara la bolsa con pinturas de algún escritor avezado. Ahora, en cambio, IZ se encontraba cara a cara con grupos de treinta o cuarenta chicos ruidosos que lo molestaban continuamente para que firmara sus libros de bocetos y que dejaban latas vacías por doquier, llamaban la atención de la policía e incitaban redadas frecuentes.

Junto con la llegada de la limpieza de los vagones y el aluvión de escritores *toys*, apareció una nueva clase de "bombarderos" del grafiti. "Una de las reglas cardinales del movimiento era que uno no tapaba las obras de los demás. Y si lo hacía, tenía que dejar muy en claro que no se trataba de una provocación. Por ejemplo, si alguien había pintado un *throw-up* y después otro escritor cubría el vagón entero, era obvio que no le había quedado otra opción más que tapar ese *throw-up*, así que nadie lo consideraba una falta de respeto." Ahora, como Chalfant y Silver mostrarían en su brillante documental *Style Wars*, los escritores como CAP ONE elegían ignorar dicha regla. Cuando se empezaron a borrar las obras maestras del género, la definición de lo que significaba la fama dentro del movimiento se vio alterada, la estructura de respeto subyacente colapsó y se subvirtieron los códigos de conducta del grafiti.

Para CAP, la diferencia entre sus *throw-ups* y la obra o *piece* del otro no tenía la menor importancia. Si alguien lo tapaba a él, entonces él lo iba a tapar también. Y lo haría *en todas partes*, recalcaba. Así fue cómo comenzó a atacar a sus oponentes en múltiples frentes. Cuando tachaba una obra no era, como en el caso de Basquiat, apenas un juego: CAP iba directo a la yugular.

Aunque sea cierto que siempre hubo enfrentamientos, ahora las bandas se movilizaban para defender a sus integrantes y sus espacios, y vigilaban con mucha más atención y ferocidad los territorios. Los conflictos a veces estallaban en las fiestas o conciertos barriales. Según afirmó SPAR ONE, había "una mentalidad de guerra. Recuerdo que fue en ese momento que las cosas se empezaron a poner muy violentas".

En la High School of Art and Design, PINK fue la curadora de una muestra artística de grafitis con veinte de los mejores escritores del colegio. "La exhibición era maravillosa", dijo, "teníamos cuadros y paneles de dos metros y medio, obras individuales, ilustraciones, libros de bocetos, de todo. Las obras estaban colgadas y protegidas con vitrinas. En general, la inauguración del evento salió muy bien; yo me volví a mi casa a las tres de la tarde, exhausta. Y luego vi que en el noticiero de las seis estaban hablando de mi muestra.

"Aparentemente, CAP y PJAY vinieron, sacaron una pistola calibre 45 y empezaron a disparar contra el colegio. Un chico recibió un balazo en la espalda. Eso fue todo. Al otro día, cancelaron la muestra y el director exigió que yo me fuera de la institución. Nunca me gradué de la High School of Art and Design

y los docentes comenzaron a tomar medidas estrictas contra los grafiteros de ahí en más."

El grafiti quedó atrapado entre la aceptación y la rebeldía, entre la aspiración y la motivación. Como señaló IZ, "a esa altura, la mayoría de los conflictos se resolvía en las exhibiciones de las galerías, porque era el único lugar donde uno podía encontrar a los escritores".

UNA GIRA MUNDIAL

Al mismo tiempo, se estaba por llevar a cabo una gira para mostrar los cuatro elementos de la cultura hip-hop fuera de Nueva York por primera vez en la historia. El hecho de que el proyecto apuntara directamente a Europa, sin pasar antes por el resto de los Estados Unidos, era una indicación de las enormes ambiciones del hip-hop en aquel entonces. En noviembre, Kool Lady Blue envió a las estrellas del Roxy de gira por Inglaterra y Francia.

La atracción principal del evento, organizado por Bernard Zekri –periodista y dueño de un sello discográfico independiente francés– eran las actuaciones de Afrika Bambaataa y The Soulsonic Force, y la lista de artistas incluía a la Rock Steady Crew, The World Champion Fantastic Four Double Dutch Girls, FUTURA, DONDI, Grandmixer D.ST. y los Infinity Rappers, RAMMELLZEE y FAB 5 FREDDY.

"Todos empezaron a decir: '¿Cuál va a ser nuestro show? ¿Qué vamos a hacer?'", comentó FAB. "Pensé un poco al respecto y les respondí: 'Miren, esto es así. Tengo bastante experiencia en el mundo del arte y he visto cosas rarísimas en muchas *performances*. Hagamos lo que hagamos, siempre vamos a quedar *cool*. Actúen con naturalidad. Por ejemplo, si simplemente quieren subir al escenario y saludar a su amigo con un choque de puños o lo que sea, está perfecto. ¡Así es como vamos a hacerlo!'."

David Hershkovits viajó con ellos en el ómnibus para cubrir la gira como corresponsal del *Daily News* de Nueva York. La idea era dar siete espectáculos en Francia e Inglaterra durante las dos semanas de duración del proyecto. "Armaron un show muy completo", dijo. "Además de la banda, tenían los grafitis, los b-boys, los DJs y el resto de los elementos de la experiencia hip-hop."

Después de los largos viajes, interrumpidos apenas para pintar grafitis y cometer algunos hurtos en las estaciones de servicio, los veinticinco artistas se dirigían al escenario para tratar de recrear el ambiente natural del Roxy para el público europeo. D.ST. pinchaba discos y sus raperos rapeaban. Bambaataa se ponía de pie y tocaba, y los b-boys empezaban a bailar cuando se sentían inspirados. Las chicas de Double Dutch realizaban un par de sus rutinas. FAB y RAMMELLZEE se turnaban para utilizar el micrófono, mientras FUTURA y DONDI pintaban en vivo.

De acuerdo con Hershkovits, "no vino mucha gente a los espectáculos. Eso se vio en algunos de los pueblitos, sobre todo, en los que de cualquier modo no hay una audiencia masiva. En esos lugares las personas no suelen estar muy al tanto de las últimas tendencias. Cuando tocábamos en los gimnasios de las escuelas, en general venían unas cincuenta personas. Y los franceses no son muy efusivos, incluso en París, donde la asistencia fue bastante buena. Recuerdo haber visto al público y notado que las personas únicamente se miraban entre sí, tratando de averiguar si les tenía que gustar o no. No sabían bien cómo reaccionar. Era algo demasiado nuevo".

"Un público típicamente europeo", sentenció Crazy Legs entre risas. "Pero así son las cosas allá. Nos hicieron preguntas muy tontas, como: '¿Hay árboles en el Bronx?'."

En una ciudad de Francia, Estrasburgo, el grupo tuvo que lidiar con un conflicto tan impredecible como los de Bronx River. "En uno de nuestros shows había varios borrachos", explicó Crazy Legs, "y cuando las chicas de Double Dutch estaban en el escenario, haciendo lo suyo, empezaron a tirarles botellas". En ese momento, cortaron la música. D.ST. agarró una botella rota y PHASE 2 comenzó a esgrimir una silla. "En un abrir y cerrar de ojos, todos detrás del escenario estaban como locos, gritando '¡Les vamos a romper la cabeza!'. DONDI lideró la marcha hacia el lugar del problema, revoleando un cinturón con su nombre grabado en la hebilla. A los tipos los molieron a golpes. Después se volvieron a subir al escenario, ¡y la gente comenzó a aplaudirlos! La situación pasó del espectáculo a la pelea y terminó en aplausos." Bambaataa comenzó a pasar su música de nuevo y de ese modo el grupo se ganó su reputación. Al llegar a París, los medios los recibieron como a verdaderos artistas.

Cuando los héroes del hip-hop regresaron al Roxy, el movimiento parecía estar perdiendo su cuota de inocencia. "Todo el mundo quería venderte algo",

subrayó ZEPHYR. "Cada uno tenía su propuesta. Las personas se te acercaban para preguntar: '¿Puedo sacarte una foto?' '¿Puedo hacer una película de tu vida?' '¿Puedo dar una serie de recitales en The Kitchen contigo?' '¿Puedo escribir un artículo en el *Village Voice*?'."

Las revistas *Rolling Stone*, *People* y *Life* enviaban fotógrafos y periodistas a la discoteca. Los diseñadores de moda iban preparando las líneas de ropa del año siguiente tomando nota de lo que veían ahí e intercambiando números de teléfono con los grafiteros. Los dueños de sellos discográficos independientes postdisco, –como Tom Silverman, Corey Robbins y Steve Plotnicki, de Profile Records, Aaron Fuchs, de Tuff City Records, o Will Socolov, de Sleeping Bag Records– les invitaban tragos a los artistas en la barra. Esas discográficas, dirigidas por ejecutivos blancos, no tardarían en eclipsar a los sellos negros. Incluso el imponente Sugar Hill se vio incapaz de recuperarse del controvertido colapso de la banda más importante de su catálogo, Flash & The Furious Five. Harry Belafonte había empezado a acumular ideas para una película hollywoodense multimillonaria que tendría como título *Beat Street*. Un año más tarde, el dueño del Roxy echó a Kool Lady Blue. La causa, según ella, fue una disputa por dinero.

UNA PEQUEÑA HISTORIA QUE HAY QUE CONTAR[4]

Tal vez el tributo más perdurable que se haya rendido al espíritu de 1982 sea la película que Charlie Ahearn, FAB 5 FREDDY y Lee Quiñones bosquejaron en el local donde tuvo lugar el *Times Square Show* años antes: *Wild Style*, largometraje que logró transmitir la sensación de descubrimiento, novedad y autenticidad en toda su gloria.

Es posible que gran parte de su secreto resida en su total entrega ante la cultura que documentaba. Ahearn –que había grabado su anterior película, *The Deadly Art of Survival*, en Super-8 y dedicado la mayor parte del presupuesto a "pizza para los chicos"– admitió: "Nunca había escrito un guión. La verdad es que yo no tenía el más mínimo contacto con la industria cinematográfica. Nunca había estudiado cine ni había participado en ningún proyecto comercial. Pero todo el mundo me tomó por un productor de Hollywood desde el principio. Éramos todos muy inocentes".

Su objetivo, en sus palabras, era rodar "una película de Bruce Lee, con un protagonista simple y una historia sin rodeos. Lee Quiñones iba a interpretar el papel principal. ¿Qué le pasaba a su personaje? Estaba enamorado de una chica, pero ella no sabía que él era un artista de grafiti famoso. Eso era todo. Esa era la película entera. Y, en cierto modo, era un ejemplo perfecto de mi manera de concebir las cosas: me basaba en la lógica de los cómics".

Los papeles más importantes de la película eran interpretados por figuras del ambiente del hip-hop. No había ningún actor profesional. PINK observó: "Todos nos reíamos del guión. Imagínense, un blanco que acababa de entrar al mundo del grafiti y que quería escribir en la jerga del ambiente. ¡Era algo graciosísimo!".

Sin embargo, Ahearn también describía fielmente las dicotomías profundas que atravesaba el movimiento. "Todo lo referente a la sensibilidad del downtown y del uptown", dijo ZEPHYR, "y a la mujer, Neva, que quiere seducir a Lee diciéndole 'Ay, ¿puedo comprar tu pintura? Ay, ¡toma asiento!', todo eso parece ridículo cuando uno mira la película, pero realmente sucedió. Todas esas cosas eran ciertas. La idea de Charlie no era filmar una parodia".

A esa altura, Ahearn estaba inmerso en el ambiente y comprendía las sutilezas de ciertas realidades que tenían lugar fuera de la pantalla, como la difícil relación entre PINK y Lee. Este se negó a protagonizar el largometraje hasta que Ahearn dejó dos cosas muy en claro: si aceptaba el papel, se le pagaría por su trabajo, y si no lo aceptaba, alguien más tendría que actuar en las escenas románticas con ella. "La escena en la que Lee va a la casa de la coleccionista de arte y se supone que se acuesta con ella podría haber terminado siendo completamente distinta", aseguró. "PINK se enteró que de íbamos a rodar esta escena, así que se apareció en el departamento cuando la estábamos filmando. Se sentó exactamente entre la cámara y Lee durante todo el rodaje. Por eso él se veía tan nervioso. Y la verdad, ¡no fue nada fácil dirigir así!"

Durante el año que Charlie Ahearn y FAB 5 FREDDY le dedicaron al estudio del mundo de las discotecas luego del éxito de "Rapper's Delight", descubrieron la rivalidad que existía en el ambiente entre The Cold Crush Brothers, la banda de Charlie Chase, y The Fantastic Five Freaks, la banda de Grand Wizzard Theodore. Ese conflicto se convertiría en uno de los temas principa-

4. Alusión a un verso de la canción "Double Trouble", interpretada por The Roots y Mos Def en una famosa escena de *Wild Style*. [N. del T.]

les del largometraje. Ahearn y FAB grabaron a los raperos en las escaleras, en las limusinas, en el Dixie, en el anfiteatro e incluso en la cancha de básquet. Con unos increíbles *riddims* especiales de dub de fondo –grabados por Chris Stein, de Blondie, FAB y una banda de sesionistas del downtown, y luego remixados en el estilo del Bronx por Theodore, Chase, D.ST. y KK Rockwell–, la película mostraba tres de las rutinas de ensamble más energéticas e influyentes que jamás se hayan filmado.

Ahí podía oírse cómo Prince Whipper Whip, de los Fantastic Five Freaks, canalizaba el espíritu de H. Rap Brown con su rap: "I am the New Yorker, the sweet walker, the woman stalker, the jive talker, the money maker" [Soy el neoyorquino, el de paso ligero, el que sigue a las mujeres, el que tiene mejor labia y se gana el dinero], mientras se jactaba de ser "el menos creído" y también de estar invicto, al menos hasta que JDL, de The Cold Crush Brothers, lo destruía con su desdén: "If you still got money and you wanna bet, well I bet a hundred dollars that I'm not whipped yet" [Si aún tienes dinero y quieres apostar, te apuesto cien dólares a que todavía no me han vencido].

El clímax de la película consistía en una febril recreación de una fiesta en un parque del Bronx; una vez más, el downtown retrataba a los cuatro elementos, aunque en este caso había una diferencia crucial. En lugar de llevar el hip-hop a la elite, *Wild Style* lo volvía a acercar al pueblo, a sus raíces. Ahearn siempre le dio tanta importancia al lugar donde se mostraban sus obras como a su contenido. De ahí que *The Deadly Art of Survival* y sus series de diapositivas sobre el hip-hop hubieran trazado loops que siempre terminaban en lo que habían sido sus puntos de origen: los complejos de viviendas públicas y los clubs del Bronx. Lo que más anhelaba era que *Wild Style* se proyectara en el Times Square para los b-boys, las b-girls, los raperos callejeros, los Five Percenters y todos los integrantes de aquella cultura. Aquí nuevamente la representación actuaba como liberación y el arte como activismo. Se decidió que la filmación del espectáculo central de la película, entonces, se llevaría a cabo en un anfiteatro abandonado cerca del Puente de Williamsburg, en el East River Park.

El elenco y el equipo limpiaron el lugar y lo pusieron a punto, mientras Lee y otros artistas lo pintaban para que reflejara toda la gloria del hip-hop. Luego, invitaron al resto de los barrios a la fiesta. No se pidió ninguna habilitación ni se pagó ninguna tarifa al gobierno de la ciudad: el proyecto fue completamente autogestionado. La noche del rodaje, miles de personas se congregaron en el local. La fiesta estaba en pleno auge cuando, finalmente, llegó la policía. Ni bien el patrullero estacionó en la puerta, Ahearn se le acercó corriendo con una tabla sujetapapeles en la mano y les dijo a los oficiales: "No saben lo mucho que me alegra que hayan venido. Pensábamos que nunca iban a aparecer. Solamente necesitamos que se paren allí y nos ayuden a controlar todo". Los policías le echaron un vistazo a lo que estaba sucediendo, se volvieron a meter al patrullero y se fueron de inmediato. Nunca regresaron.

Más allá de ese tipo de genialidades improvisadas de los productores y actores del proyecto, el aspecto más brillante de *Wild Style* fue el hecho de que Charlie y FAB no decidieran ni mitigar ni contener la feroz energía competitiva, la dialéctica frenética y la ilusoria sensación de nuevas posibilidades presentes en cada evento de hip-hop. *Wild Style* sigue siendo hoy en día la única película y banda de sonido que realmente refleja la excitación comunal que genera sumergirse en la masa y dejarse llevar.

Ese momento eterno plasmado en *Wild Style* es como la noche que precede a la mañana de Reagan, a la tristísima realidad de los Estados Unidos de aquel entonces. Allí puede verse a Shockdell hablando de la indigencia como un profeta y vislumbrarse la imparable fuerza iconoclasta de RAMMELLZEE, quien recorre el escenario con una escopeta recortada en una mano mientras improvisa sus rimas sin pausa, mencionando, por ejemplo, cómo fue a Cypress Hills y humilló a un escritor *toy* con sus grafitis, despidiéndose un segundo después con una floritura entre saludos a la Rock Steady Crew y los policías que estaban entre la audiencia. Ese tipo de actitud impredecible, de audacia orgullosa, de combinación explosiva entre el descreimiento absoluto y la fe dominical constituye el aporte que *Wild Style* y 1982 legaron al mundo.

Esperando que algo pase: FUTURA 2000, Anita Sarko y b-boy en The Roxy
Foto © Josh Cheuse / WFN

10.

EL FIN DE LA INOCENCIA

LA CAÍDA DE LA OLD SCHOOL[1]

Todos los símbolos de una nueva generación –su sentido del estilo, proporción y solidaridad– son interpretados como evidencia de un terrorismo naciente.
Richard Goldstein

En 1983, al comenzar a caminar por el caluroso y vibrante Yoyogi Park, en el distrito comercial Harajuru de Tokio, los integrantes del elenco de *Wild Style* ingresaron a un campo de batalla del estilo pop. En el corazón de la populosa ciudad, los jóvenes japoneses estaban sumidos en su propia rebelión generacional.

Por un lado, estaba el círculo de los rockeros *Bosozoku*, "los Conductores Salvajes", tipos que se reclinaban sobre sus motocicletas y usaban copetes engominados altísimos y chicas con vestidos de fiesta rosa que bailaban al ritmo de la música de Gene Vincent y Jerry Lee Lewis. En el parque también podía encontrarse al círculo de los *Takenokozoku*, "los Brotes de Bambú", adolescen-

1. "Old school" ("vieja escuela") es el término con el que se conoce la música hip-hop que abarca desde fines de los setenta hasta mediados de los ochenta, aproximadamente, después de lo cual nace la mentada "new school" (nueva escuela). [N. del T.]

tes con peinados voluminosos, embadurnados de maquillaje, con prendas de seda unisex a medio camino entre los new romantics y el kabuki, que solían columpiarse y posar mientras escuchaban casetes de Yellow Magic Orchestra y Culture Club.

Estas tribus estilizadas habían conquistado el parque y establecido sus propios territorios. Cada una coexistía con las otras y con las multitudes de transeúntes de Harajuku, y mantenían un extraño equilibrio entre la necesidad de proyectar cierto aire amenazante –a fin de proteger el espacio que se habían ganado– y el deseo de cultivar una exuberancia que pudiera atraer la atención que tanto anhelaban. De ahí que, ante la llegada de los jóvenes del Bronx, estas tribus seguramente se hayan sentido cautivadas e intimidadas por partes iguales.

He aquí a los b-boys estadounidense vestidos con remeras de *Wild Style*, como Chief Rocker Busy Bee, por ejemplo, quien en ese momento usaba una toalla blanca como turbante y estudiaba la escena con aire sabio, escudándose detrás de sus gafas oscuras. El grupo era nutrido: FAB 5 FREDDY, DONDI, FUTURA, Double Trouble y The Cold Crush Brothers. Siempre listos para la batalla, estos cultores del hip-hop tomaron su radio y armaron su propio círculo.

"Nuestro grupo les parecía absolutamente inentendible", explicó Charlie Ahearn. "Los dejamos anonadados."

"A los tres días", observó, "había personas haciendo *scratching* y empezaron a verse imitaciones de grafitis. Cuando llegó la hora de irnos, los japoneses ya estaban completamente entusiasmados". Ciudad a ciudad, país a país, el Planet Rock de Bambaataa estaba comenzando a asomar la cabeza.

LOS RENEGADOS

Tom Silverman era un ex DJ de una radio universitaria que había abandonado su programa de doctorado en geología ambiental para mudarse a Nueva York y dedicarse de lleno a la música disco. Después de lograr tres hits con Bambaataa en su sello discográfico, Tommy Boy Records, Silverman comprendió a la perfección lo que tenía que hacer y a quién debía dirigir su producto. "Mi especialidad es comercializar estas cosas y averiguar quiénes las compran", dijo, "y en el caso de Tommy Boy, son chicos negros de trece años".

Si bien en un principio Silverman había planeado editar solamente singles de doce pulgadas, el gran éxito de Bambaataa hizo necesaria la grabación de un álbum. Ahí ambos comenzaron a discutir. "A él le gusta el rock, el calipso y el reggae, y quería que todas las canciones fueran distintas; la gente, en cambio, quería más temas como 'Planet Rock'", señaló Silverman. El disco tuvo que posponerse mientras los abogados del artista y el empresario trataban de llegar a un acuerdo. "Las empresas discográficas intentaban decirnos lo que debíamos grabar y lo que debíamos hacer", dijo Bambaataa. "Les contestamos: 'Miren, nosotros somos los renegados, cantamos lo que queremos cantar, nos vestimos como nos queremos vestir y decimos lo que queremos decir'." Inspirándose en el conflicto, Afrika Bambaataa crearía un nuevo manifiesto.

"Renegades of Funk" empezaba con un verso de una canción de The Temptations de 1969, una suerte de himno del Black Power titulado "Message From a Black Man": "No matter how hard you try, you can't stop us now" [Por más que lo intenten, no podrán detenernos ahora]. Luego, mientras Arthur Baker y John Robie daban rienda suelta a una orquesta entera de percusión electrónica, cuya potencia superaba todo lo que habían editado hasta ese momento, The Soulsonic Force invocaba a "los renegados de su tiempo y época" –el cacique Toro Sentado, Tom Paine, Martin Luther King Jr. y Malcolm X–, postulando una narrativa histórica en clave *wildstyle* que relacionaba el Alto Renacimiento italiano con el surgimiento del "Big Street Beat" [gran ritmo callejero] y afirmaba el poder de "las personas como ustedes y yo" para "cambiar el curso de la historia".

Bam ingresó al estudio pletórico de ideas. Para la grabación de "Renegades Chant", el productor Arthur Baker simplemente reprodujo el break y dejó que Bambaataa improvisara frente al micrófono. Lo que Bam hizo entonces fue comenzar a hilar refranes sobre la diáspora africana con rimas para chicos, agregando elementos de temas como "Ghana'E" –una adaptación al género salsa de una canción de juego ghanesa editada por dos jóvenes rebeldes del Bronx, Willie Colón y Hector Lavoe–, "Weya" –un ritmo makossa[2] de Manu Dibango–

2. Género de música popular camerunés, muy difundido en zonas urbanas, influenciado en parte por el jazz, el soukous (música bailable africana, originaria del Congo) y los ritmos latinos. El makossa suele incluir memorables líneas de bajo eléctrico e instrumentos de viento prominentes. [N. del T.]

e "Iko Iko", un estándar negro del Mardi Gras de Nueva Orleans. "Fanga alafia, ashe, ashe", gritaba la enorme figura del hip-hop del Bronx, una frase de bienvenida infantil sacada de un cántico yoruba. A partir de la *performance* de Bambaataa, Baker armó una suerte de fluido de la conciencia del rap que culminaba en cantares apasionados y cuyo efecto era similar a los de los famosos sets de Bam, estableciendo conexiones inusitadas sin esfuerzo y transmitiendo de este modo una visión renovadora del mundo.

Al mismo tiempo, Molefi Kete Asante, profesor de la Temple University, estaba promoviendo su concepto de afrocentrismo para sacar a los estudios afroamericanos de su torre de ébano y trasladarlos a las pirámides de Egipto. Asante fomentaba un tipo de erudición inspiradora que cerraba la brecha entre la historiografía panafricanista de Cheikh Anta Diop y los nacionalismos culturales de Maulana Karenga. "Renegade Chant", en cambio, era una especie de proto-afrocentrismo que emanaba de las calles, un nuevo mundo captado a través de los oídos de los niños.

Tommy Boy diseñó la carátula del single imitando calculadamente el estilo visual de los cómics, y el resultado estaba pensado para volver loco a cualquier adolescente. Bam aparecía dibujado con un mohawk, una capa azul y pantalones dorados de genio arábigo, atravesando una pared de ladrillos del Bronx, seguido por The Soulsonic Force: Pow Wow vestido con la indumentaria de los Mardi Gras Indians, Mr. Biggs con un traje de lycra púrpura y color piel de leopardo, y G.L.O.B.E. con una intimidante espada en la mano. Los críticos que se habían entusiasmado antes con el Roxy y las implicaciones intelectuales de todo lo que hacía Bambaataa quedaron perplejos. ¿Qué se suponía que era el single? ¿Una declaración o una caricatura?

Era la pregunta más importante de aquella época: el hip-hop, ¿representaba la manifestación más reciente de la lucha por la libertad, una revelación espiritual afrofuturista? ¿O acaso no era más que una moda pasajera para chicos, cuyas posibilidades comerciales todavía no habían sido del todo aprovechadas?

LA EXPLOTACIÓN DEL HIP-HOP

A fines de los setenta y principios de los ochenta, la cultura popular todavía dependía en gran medida de las decisiones que tomaba una pequeña minoría centralizada, encargada de dictar los gustos estacionales de las masas. Este grupo de creadores de tendencias creía que Michael Jackson y Prince eran negros peligrosos de las urbes, no aptos para MTV. No resulta sorprendente, entonces, que su opinión de las bandas de hip-hop, salidas de las calles con radio-caseteras al hombro y poses de b-boys, fuera aún menos positiva.

A veces, sin embargo, de manera muy infrecuente, en lugar de surgir de las elites para luego difundirse entre el público, las ideas nacían en los estratos más bajos y después conseguían llegar a los más altos. Así como *El árbol del saber* de Gordon Parks y *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* de Melvin Van Peebles habían dado lugar a toda una era de películas de *blaxploitation*,[3] *Wild Style* y *Style Wars* le permitieron a los productores de Hollywood darse cuenta de que existía un posible mercado para filmes basados en la cultura del hip-hop. ¿Cómo responderían estos realizadores? ¿Se tomarían a la audiencia en serio o la tratarían con un tono paternalista? En vísperas del estreno de *Wild Style* en Nueva York, Richard Grabel predijo con mucho tino: "Es posible que el film se convierta en el primer ejemplo de un nuevo género, otro *Beach Blanket Bingo*, una película para los adolescentes de los ochenta. De igual modo, su verosimilitud también podría lograr que la posteridad la considere algo aún más importante, una suerte de *The Harder They Come* del hip-hop".

Después del inesperado éxito de *Flashdance*, estrenada en 1983 –película en la que integrantes de la Rock Steady Crew mostraban su baile b-boying con "It Just Begun" de fondo y hacían de dobles de Jennifer Beals en su dramática audición–, Hollywood decidió sacar provecho de esta tendencia: durante 1984 y 1985, los cines recibieron una oleada de películas sobre el hip-hop. Las dos más importantes, *Breakin'* y *Beat Street*, fueron las primeras en estrenarse, terminadas a los apurones para llegar a las salas a mediados del año. *Body Rock*, *Fast Forward*, *Krush Groove*, *Delivery Boys*, *Turk 182*, *Rappin'* e incluso *Breakin' 2: Electric Boogaloo* no tardaron en aparecer. Y fracasar.

Breakin' amplió la pequeña participación de la Rock Steady Crew en *Flashdance* y la utilizó de base para toda la película: la protagonista era una as-

3. *Blaxploitation* es un género cinematográfico surgido en los Estados Unidos durante los años setenta como variante afroamericana del cine de explotación. En general, se trataba de películas protagonizadas casi exclusivamente por actores de raza negra, que contaban con innovadoras bandas de sonido de música funk y soul. [N. del T.]

pirante a bailarina que se halla a sí misma y al amor de su vida en una travesía por la escena del b-boying postindustrial de Los Ángeles, un mundo intimidante y despiadado… aunque tampoco demasiado. *Beat Street*, por su parte, era una obra más ambiciosa. Los productores del film, Harry Belafonte y David Picker, recorrieron el Roxy y reclutaron a los mejores DJs, raperos y bailarines del ambiente: DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa y The Soulsonic Force, Jazzy Jay, Zulu Queens Lisa Lee y Sha Rock (junto con Debbie D bajo el nombre de Us Girls), Melle Mel, The Treacherous Three, Doug E. Fresh, Rock Steady Crew, New York City Breakers y The Magnificent Force. A primera vista, era el equivalente histórico a rodar una película sobre jazz y contar con la participación de Louis Armstrong, Duke Ellington, Billie Holiday, The Nicholas Brothers, Honi Coles, Cholly Atkins y The Whitey's Lindy Hoppers.

La tensión narrativa de *Beat Streets* provenía, como la de *Wild Style* y *Style Wars*, del impulso competitivo de los devotos de la cultura hip-hop; de las tensiones generacionales, raciales y de clase que dicha cultura fomentaba; y de las peligrosas negociaciones entre el uptown y el downtown. El guión original había sido escrito por Steven Hager, un periodista muy respetado y el primero en cubrir las noticias de la escena del rap y el grafiti en las páginas del *Daily News* de Nueva York, así como también en publicaciones alternativas como *Village Voice*, *East Village Eye* y *Soho News*. Hager explicitó algo que la mayoría de sus colegas habían ignorado: que las subculturas del b-boying, el rap y el grafiti estaban relacionadas entre sí. Incluso escribió un libro llamado *Hip Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music and Graffiti* en el que detallaba los vínculos que unían a los distintos movimientos. Este título y el que escribió en colaboración con David Toop, *The Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop* (más centrado en el rap), se convertirían en una suerte de Viejo Testamento del hip-hop, obras fundacionales del periodismo y el estudio de esta cultura.

Hager se había acercado a Harry Belafonte y le había propuesto una idea para un guión. Según explicó, "quería contar la historia de la manera más precisa posible, y sabía que la gran cantidad de dinero que había empezado a circular estaba cambiando la escena". Belafonte era un hombre innegablemente comprometido con las artes folklóricas de la diáspora africana; la idea le encantó. De hecho, decidió contratar a Stan Lathan, un realizador afroamericano con mucha experiencia en películas musicales, para que dirigiera el largometraje. *Beat Streets* llegó a los cines en junio, apenas unas semanas después de que *Breakin'* recaudara la friolera de treinta millones de dólares. Hager, sin embargo, afirmó que habían reescrito su guión por completo: "Esa desafortunada película no incluyó ni una sola de las palabras o conceptos de mi texto".

A pesar de la inclusión de algunas escenas apasionantes rodadas en el Roxy, como una clásica batalla entre la Rock Steady Crew y los New York City Breakers, *Beat Streets* partía de la presuposición de que era necesario simplificar el hip-hop para que los chicos pudieran entenderlo. La mayoría de los grafitis del film –por ejemplo, una precaria réplica del tren pintado por The Fabulous Five con la leyenda "MERRY CHRISTMAS"– estuvieron a cargo de uno de los equipos de producción teatral del proyecto. Los actores eran profesionales del gremio y hablaban como si estuvieran recitando desesperadamente a Shakespeare en medio de la jungla de concreto. La odisea de Afrika Bambaataa y Zulu Nation se transformó casi en una anécdota sin importancia al lado de la historia del protagonista, Kenny. ZORO, el atormentado papel interpretado por Lee Quiñones en *Wild Style*, y SAMO, el álter ego callejero de Jean-Michel Basquiat, fueron fusionados en un solo personaje, el escritor de grafitis puertorriqueño RAMO. Su antagonista, basado en CAP ONE, fue rebautizado SPIT y –al igual que Charlotte, el personaje de Pam Grier en la película *Distrito Apache: el Bronx*– desprovisto de voz. El primer encuentro entre Martha Cooper y los b-boys en Washington Heights se transformó en un duelo *uprock* coreografiado y bien iluminado que no lograba generar la más mínima tensión. En las fiestas de *Beat Streets* no hay delincuentes y la policía, en lugar de repartir bastonazos, prodiga sermones insoportables.

Aunque las críticas que recibieron fueron casi unánimemente negativas, los films de mediados de 1984 lograron imponer el "breakdance" como última moda. Los miembros de New York City Breakers, ahora con Michael Holman como representante, se calzaron leotardos para participar en los Juegos Olímpicos de Los Ángeles en agosto, escribieron libros sobre cómo bailar b-boying, chocaron los cinco con Gene Kelly en el Lincoln Center y fueron ovacionados por Ronald y Nancy Reagan durante la inauguración de su segundo mandato. La Rock Steady Crew, ahora con Kool Lady Blue como manager, firmó contrato con el sello discográfico británico de Malcolm McLaren, Charisma, y comenzaron a tomar clases de canto de inmediato. The Dynamic Breakers realizaban espectáculos por los que cobraban tarifas de diez mil dó-

lares en adelante, y autorizaron el uso de su nombre en una línea de juguetes llamada "Breakdance Fever" [Fiebre del Breakdance] con sets de joyas de plástico, muñequeras, vinchas y anteojos o viseras. Las jugueterías vendieron miles de superficies portátiles de linóleo para bailar breakdance. Thom McAn hizo un pedido de diecisiete mil zapatillas estilo Adidas pero marca "Wild Style", las cuales, a pesar del nombre, no tenían vínculo alguno con la película homónima. McDonald's finalmente grabó una publicidad basada en el hip-hop, pero sin la participación de la Rock Steady Crew.

El clímax del rap de Melle Mel en *Beat Street* llegaba cuando cantaba: "If you believe that you're the future scream it out and say, 'Oh yeah!'" [Si creen que son el futuro, anúncienlo a los gritos y digan '¡Oh, sí!']. Luego, el rap daba lugar a un número musical muy cuidado y prolijo, liderado por un cantante estilo gospel y con la misma línea de bajo *mbaqanga* de fondo de la cual Malcolm McLaren se había apropiado para la grabación de "Double Dutch". Docenas de bailarines copaban entonces el Roxy, vestidos con prendas chillonas que parecían un resumen histórico visual de la moda pop de los Estados Unidos y comenzaban a moverse, contornearse y girar en simultáneo.

El hip-hop se había visto reducido a un espectáculo de Broadway apto para todo público, purificado y homogeneizado para su consumo masivo. Las estilizadas tribus japonesas de Harajuku se hubieran burlado del resultado. Hollywood había exportado el hip-hop a islas diminutas del Pacífico y a los sobrepoblados suburbios étnicos de clase obrera de Europa; la versión *light* del movimiento, no obstante, solo logró acuciar el deseo de obtener la versión *auténtica*.

TODO POR UN GRAFITI

Michael Stewart era un joven negro de veinticinco años, delgado, atractivo, de aproximadamente un metro ochenta de estatura y unos 63 kilos de peso. Tenía la ambición de convertirse en artista y modelo. Escribía grafitis. Su muerte le daría la fama que la vida no supo brindarle.

La madrugada del 15 de septiembre de 1983, Stewart salió del Pyramid Club en East Village y se dirigió a la estación de metro en la First Avenue y la 14th Street para tomar la línea L de vuelta a su hogar, en Clinton Hill, Brooklyn. Estaba solo, pero se sentía bien. Era una noche calurosa y se había tomado el equivalente a seis latas de cerveza. Al parecer, estaba solo en la plataforma. Era el momento perfecto para estampar un grafiti. Stewart sacó un marcador y garabateó "ROS" en la pared, mientras un oficial de la MTA se acercaba para arrestarlo. Eran las tres menos diez de la mañana.

A las tres y veinte, Michael Stewart yacía cara abajo en una camilla en la sala de emergencias del Bellevue Hospital. Tenía hematomas por todo el cuerpo. La cara y las manos se le estaban poniendo azules. El cuello evidenciaba marcas debajo de la nuez. Se le había inflamado la zona alrededor de los ojos hasta las sienes y detrás de las orejas. Todavía estaba atado de pies y manos, como un animal: los policías lo habían esposado, le habían ligado las piernas con cinta y luego atado las muñecas a los tobillos con una cuerda. Su corazón no latía: no tenía pulso ni presión sanguínea. Tampoco respiraba.

Los médicos pedían ayuda a los gritos. No podían sacarle la ropa a causa de las esposas y ataduras. La jefa de enfermeras trató de ponerlo de costado para que respirara; más tarde, declararía que los oficiales de la policía de tránsito habían tardado casi cinco minutos en encontrar las llaves de las esposas. Finalmente, los médicos consiguieron que Stewart reanudara la respiración. De cualquier manera, estaba en coma.

Las noticias sobre el estado de Stewart se difundieron al mismo tiempo que un grupo de pastores y activistas comunitarios negros –entre ellos, el pastor Benjamin Chavis y el reverendo Calvin Butts– que se hacía llamar Committee Agains Racially Motivated Police Violence [Comité Contra la Violencia Policial con Motivos Raciales] anunciaba que se llevaría a cabo una audiencia en el Congreso para analizar la brutalidad policial contra las comunidades negras y latinas. El vocero de la MTA, Edward Silberfarb, se apresuró a informar a los medios que Stewart se había puesto agresivo y la policía había tenido que controlarlo. Le imputaron posesión ilegal de cocaína y marihuana y resistencia a la autoridad.

Trece días después, Stewart falleció en el hospital, sin haber recobrado nunca la conciencia. Un vocero de las autoridades estatales afirmó a la prensa: "Negamos que se lo haya golpeado, pero estamos cooperando con la investigación". Lo que sucedió durante esa media hora de detención terminaría arrastrando consigo al departamento forense de la ciudad, provocando una reacción defensiva de la MTA y el sindicato de la policía, inquietando al fiscal del

distrito, el alcalde y el gobernador, y disparando un nuevo movimiento popular de Black Power.

El público descubriría luego que once policías habían participado en el arresto de Stewart. No obstante, la razón por la cual se necesitaron tantos oficiales para controlar a un solo hombre de 63 kilos era todo un misterio. Stewart efectivamente tenía en los bolsillos un porro a medio fumar y lo que parecían ser elementos relacionados con el consumo de cocaína: una pajita, un espejo y una pequeña bolsa vacía. Sin embargo, las pruebas que le realizaron en el hospital no revelaron el menor indicio de drogas en su organismo. La MTA retiró los cargos sin hacer comentarios.

La inflamación alrededor de los ojos de Stewart y la marca que tenía en el cuello eran evidencia de que lo habían ahorcado con una macana. Asimismo, otros hematomas indicaban que había sido víctima de golpes importantes en la cabeza. Su familia sospechaba que los policías eran los responsables de su muerte y de inmediato exigió que el cadáver fuera examinado por un médico de su elección. "Levanté la sábana", dijo el Dr. Robert Wolf, "y vi que obviamente había sufrido traumas en todo del cuerpo, sin excepción. Determiné que la causa más probable de las lesiones había sido una golpiza".

Cuando el jefe del cuerpo médico forense de la ciudad, el Dr. Elliot Gross, publicó los resultados de su autopsia, la familia de Stewart no pudo ocultar su sorpresa. Según Gross, el joven no había sido estrangulado: la causa de la muerte era una falla cardíaca. También añadió: "No existe evidencia de lesiones físicas que puedan haber conducido o contribuido a su muerte".

El abogado de la familia, Louis Clayton Jones, lo acusó de "actuar en connivencia" con la policía. El *New York Times* publicó un artículo de investigación en cuatro entregas, en el cual se alegaba que, anteriormente, Gross ya había "redactado una serie de informes de autopsia engañosos o imprecisos sobre personas que fallecieron bajo custodia policial". Según el *Times*, Gross había manipulado el informe de autopsia en el polémico caso de Eleanor Bumpurs, una mujer negra de avanzada edad que murió a manos de la policía durante un desalojo en el Bronx. Antes de que el caso de Stewart llegara a su fin, Gross cambiaría su opinión sobre la causa de su muerte en al menos otras tres ocasiones.

En 1982 hubo un número récord de quejas relacionadas con la conducta policial en la ciudad de Nueva York. La brecha entre la policía y las comunidades negras y latinas crecía día a día. Como consecuencia de una investigación del Congreso, el departamento de policía descubrió que, en la gran mayoría de los casos de brutalidad policial, los oficiales eran de raza blanca y las víctimas pertenecían a minorías étnicas. Lo más preocupante era el hecho de que casi la mitad de los incidentes tuvieran desenlaces fatales.

Aun así, el fiscal del distrito, Robert Morgenthau, tardó siete meses en llevar a cabo la indagatoria ante el gran jurado, que finalizó con la presentación de cargos por homicidio culposo contra solo tres de los oficiales involucrados. "Si once oficiales negros hubiesen golpeado a un chico blanco, en dos días ya los hubieran imputado a todos por asesinato", aseguró Jones. Por lo menos ahora se sabrá la verdad, pensó la familia. Y la versión de la fiscalía, en efecto, era estremecedora.

El oficial John Kostick había arrestado y esposado a Stewart por pintar un grafiti en la pared de la estación de metro. Stewart, inesperadamente, intentó correr hacia las escaleras que llevaban a la calle y Kostick lo derribó. Otros cuatro oficiales se apresuraron a ayudarlo a controlar al detenido, que se encontraba boca abajo en el suelo. Uno de los policías le levantó la cabeza y le dio un puñetazo. Luego lo pusieron en la furgoneta policial y lo condujeron a la comisaría de la estación Union Square.

Stewart intentó huir una vez más, pero los policías lo atraparon, lo arrojaron al piso, lo golpearon y lo ahorcaron con sus macanas. Los testigos aseguraron haber visto a Stewart tirado boca abajo, gritando. Según informaron, los oficiales lo patearon hasta que se calló. Después lo ataron de pies y manos, lo arrojaron dentro del vehículo como si fuera un saco de papas y lo llevaron al Bellevue Hospital, a unas trece cuadras de distancia, para que le realizaran un "examen psiquiátrico". En el camino, aparentemente volvió a resistirse, y uno de los policías lo golpeó hasta que dejó de moverse. Su cuerpo colgaba parcialmente sobre el asiento trasero cuando la furgoneta se detuvo en la entrada para emergencias del hospital. Los policías recién se dieron cuenta de que Stewart no respiraba cuando lo pusieron en la camilla.

Sin embargo, antes de que el caso llegara a juicio, un juez desestimó los cargos contra los tres oficiales, argumentando que uno de los miembros del gran jurado no había respetado las normas procesales. Esa persona, Ronald Fields, había llegado a la conclusión de que la fiscalía no estaba haciendo todo lo posible para que la verdad saliera a la luz y decidió emprender una investi-

gación paralela por cuenta propia. Una vez dictada la nulidad del juicio, Fields quedó tan perturbado por la actitud de la fiscalía que presentó su propia versión de los hechos ante la oficina del alcalde Mario Cuomo.

En febrero de 1985, el fiscal del distrito, Morgenthau, hizo un nuevo intento y logró que se imputara a seis de los oficiales por el asesinato de Michael Stewart. Pero el caso se basaba en una teoría legal sin precedentes y muy riesgosa, según la cual la muerte del detenido habría sido un "homicidio por negligencia criminal" de parte de la policía. Jones estaba convencido de que Morgenthau no tenía la menor oportunidad de ganar y de que, en realidad, tampoco tenía intención de hacerlo. Muchos parecían estar de acuerdo. Al otro día, a la madrugada, una bomba estalló en el baño de la unión sindical policial, la Patrolman's Benevolent Association, lo que causó grandes daños en las instalaciones y oficinas del local. Un grupo que se hacía llamar Red Guerrilla Defense afirmó en sus comunicados a los medios: "Hoy hicimos estallar una bomba en las oficinas de la Patrolman's Benevolent Association, organismo que apoya el homicidio racial y a los policías asesinos. La vida de esos diez mil racistas no vale una millonésima parte de las de Eleanor Bumpurs o Michael Stewart".

El juicio comenzó casi dos años después de la muerte de Stewart y tuvo en vilo a toda la ciudad. Los fiscales llamaron a declarar a docenas de testigos ante un jurado integrado exclusivamente por personas blancas. Entre los testigos había estudiantes universitarios que vivían cerca de Union Square y habían presenciado la golpiza, y enfermeras y médicos del Bellevue. Incluso testificó el Dr. Gross. En el estrado, Gross aceptó que las lesiones del cuerpo contradecían las declaraciones de los policías, quienes alegaban que Stewart no había recibido ningún golpe. En cambio, Gross ahora no tenía opinión alguna sobre la posible causa de muerte del joven escritor de grafitis.

Después de tres meses de declaraciones, la defensa decidió no llamar a ninguno de los testigos. "Uno no interroga a nadie cuando va ganando", explicó uno de los abogados defensores ante los medios. "En nuestra opinión, no se ha demostrado la culpabilidad de los acusados más allá de toda duda razonable." Esta resultó ser una observación atinada. El 24 de noviembre de 1985, los seis oficiales fueron sobreseídos de todos los cargos.

"Estamos ante una farsa evidente", dijo Jones. "Y se da la casualidad de que todos los partícipes son blancos. Los seis acusados, los seis abogados, los dos fiscales, los doce miembros del jurado, el juez e incluso el personal de seguridad presente en el tribunal. La única persona negra era la víctima, y no podía testificar."

El caso de Stewart, en el cual la verdad y la justicia se mostraron esquivas, fue un anticipo de la división social que deparaba el futuro.

HORA DEL CIERRE

Menos de tres meses después de que Michael Stewart pintara el grafiti que le costaría la vida, la renombrada Sidney Janis Gallery inauguró una exhibición titulada "Post-Graffiti". Janis había sido uno de los promotores del pop art dos décadas atrás. Ahora, como el mercado del arte estaba disfrutando de un boom económico prolongado, el influyente coleccionista apostaba fuerte por el grafiti. ¿Podía rescatarse esta forma artística de las estaciones de metro? La curadora de la muestra, Dolores Neumann –una idealista y entusiasta del arte, casada con un hombre que pertenecía a una de las familias de coleccionistas más famosas del mundo–, pensaba que sí.

Durante meses, Neumann había abierto las puertas de su hogar a los escritores y los había asesorado para que pudieran presentar sus obras al público de las galerías. En el prólogo del catálogo de la muestra, escribió: "En muchos aspectos, los artistas post-grafiti plasman la tragedia y la alegría cerca de las fuentes. Su optimismo, nacido de una conciencia juvenil, expresa grandes esperanzas para el futuro de la humanidad". Richard Goldstein, crítico de *Voice* y promotor del grafiti, no estaba convencido de que ese recurso tan trillado (afirmar que los niños eran el futuro) fuera muy eficaz a la hora de difundir la exhibición. De todos modos, hizo lo posible para ayudar, señalando: "Las obras están empezando a ponerse a la altura de las declaraciones con las que las publicitan".

Dichas obras incluían treinta y seis creaciones de artistas que ya habían cosechado éxitos en las galerías previamente, como Jean-Michel Basquiat, Kenny Scharf y Keith Haring, al igual que escritores de los metros como Lee Quiñones, FUTURA, CRASH, DAZE, BEAR, KOOR, TOXIC, RAMMELLZEE y A-ONE. Marc Brasz –quien dijo haber recibido el influjo de "la tradición del grafiti del South Bronx" vinculada "a la caricaturización de la vida cotidiana"– pintó un cuadro en acrílico en el que un latino esperaba el metro, entrecerrando los ojos como si una

mosca se le hubiera posado en la nariz. LADY PINK emuló a O'Keefe y pintó con aerosol una rosa florecida. Su comentario para la muestra fue: "Por lo general, mis pinturas giran en torno a la cultura agonizante del movimiento artístico adolescente *underground*".

En la zona más chic de la West 57th Street, los clientes habituales de la galería, vestidos de traje y corbata y con tapados de piel, se codeaban con los artistas, a quienes llamaban "los chicos". LADY PINK y CRASH sonreían y les daban la mano. La elite de Upper Manhattan y los escritores de los barrios pobres estaban hombro con hombro, a la espera de que algo sucediera. La demostración de b-boying y rap empezó tarde porque los chicos comenzaron a discutir entre ellos, así que Sidney en persona tuvo que romper el hielo bailando unos pasos de fox-trot ante el aplauso del público.

A medida que se fueron publicando las reseñas de la muestra durante las semanas siguientes, muchos comenzaron a preguntarse qué bicho les habría picado a los periodistas. Grace Glueck, crítico del *New York Times*, declaró que el grafiti era "un flagelo" y que la exhibición representaba, en el mejor de los casos, un mero gesto paternalista. "Más allá de su carácter ilegal, la idea de enmarcar el grafiti –un arte callejero, impulsivo y espontáneo por naturaleza– en medios tradicionales y antiguos, como los lienzos, es ridículo", argumentó. "En general, sus productos son tan horrendos a la vista en los cuadros como en los trenes."

La muestra en la Sidney Janis Gallery fue el principio del fin de la desigual relación entre los escritores de grafiti y los ricos y famosos. El mismo Sidney Janis se distanciaría más tarde de los grafiteros, arguyendo: "Eran jóvenes y poco confiables, y nunca tenían un centavo, por más dinero que ganaran". Elizabeth Hess, quien también había asistido a la muestra "Graffiti Art for Success" en Fashion Moda al principio del auge del grafiti, resumió así ese período que acababa de terminar: "Cuando el grafiti llegó a su punto más alto, parecía que, por primera vez, se habían terminado las divisiones en el mundo del arte. [...] Pero se trataba de una simple ilusión. En retrospectiva, muchos artistas hoy sienten que los usaron. 'Nosotros brindamos el ambiente', dijo Futura, 'y nada más'".

La relación había llegado a su fin. Las galerías les cerraron sus puertas y cambiaron las cerraduras.

Algunos años después, Hess encontró a Quiñones reparando sillas de ruedas y a FUTURA repartiendo mensajes en bicicleta. Para ellos, que habían dejado atrás el mundo del metro y apenas recibían la financiación esporádica de algún coleccionista europeo o universidad estadounidense, el arte se había vuelto un proceso más solitario que nunca. Mientras tanto, sus amigos Jean-Michel Basquiat y Keith Haring habían alcanzado el estrellato.

EL ROBO A LOS PROGRESISTAS

Basquiat, ávido de triunfos, parecía decidido a coronarse a sí mismo como rey del mundo del arte. Por dentro, sin embargo, su desorientación era cada vez mayor.

En sus cuadros, mostraba una obsesión similar a la de Bambaataa por los significantes, canalizándolos y recontextualizándolos –a medio camino entre Twombly y PINK– en violentas combinaciones de texturas, patrones y colores, y negándolos como lo había hecho antes Lee "Scratch" Perry en los últimos días de Black Ark.[4] Los nombres y las clasificaciones eran algo con lo que Basquiat jugaba constantemente, explorando de qué manera la ciencia definía y jerarquizaba la diferencia, y cómo el capital asignaba importancia y valor. No obstante, se pasaba la vida tratando de mantener un delicado equilibrio. Al ser considerado el artista visual negro más importante del siglo XX, se veía obligado a lidiar con las expectativas de las comunidades blancas y afroamericanas simultáneamente.

El mundo del arte blanco lo trataba como a una figura exótica, un enigma sobre el cual podían proyectar sus propias fantasías. Basquiat se divirtió mucho explotando esa idea: por ejemplo, posó al lado de un pálido y envejecido Andy Warhol, disfrazándose de un boxeador joven y ambicioso, y se burló de la megalomanía de sus compradores con pinturas como las de su serie "Undiscovered Genius of the Mississippi Delta" [El genio secreto del delta del Misisipi]. Incluso sus figuras oscuras y sonrientes daban la impresión de satirizar la perenne crisis del mundo del arte sobre el "retorno a la representación".

4. Esta es la opinión que FUTURA le confió a Alexander Dawson: "Bien vistas, las cosas que Jean-Michel estaba haciendo en realidad no eran originales. Seguía los pasos de Twombly, PINK y otros artistas que escribían y hacían ese tipo de pinturas. Pero, de cualquier modo, el tipo era un genio y dejó muchísimas obras". Alexander Dawson, "Art and Soul: FUTURA 2000", *Wax Poetics*, p. 6, tercer trimestre de 2003, p. 97.

Y aun así, Basquiat también se sentía alienado de "Tartown" [la ciudad de la brea], como había bautizado –en parte con nostalgia y en parte con desprecio– a los barrios afroamericanos, haitianos y puertorriqueños de Brooklyn, donde se había criado. Al igual que FAB 5 FREDDY, Basquiat consideraba que el movimiento del grafiti y la cultura del hip-hop habían sido liberadores, y veía las carreras artísticas de los pioneros del be-bop –Max Roach, Charlie Parker, Miles Davis– como metáforas y puntos de referencia para la suya.

El único intento que Basquiat hizo de grabar un disco –titulado "Beat Bop", con raps de RAMMELLZEE y K-Rob y música de Al Díaz, editado por su propio sello, Tartown– terminó siendo, en las palabras del crítico de música Jeff Mao, "la obra precursora de todo experimentalismo hip-hop". Efectivamente, esos diez minutos de funk combinaban las tensiones estéticas del grafiti con el rap: la oposición entre la representación y la abstracción y entre la tradición y la vanguardia. La misma dialéctica había podido verse entre "The Message" y "Planet Rock" y continuaría manifestándose entre Chuck D y Rakim, Marley Marl y The Bomb Squad, NWA y De La Soul, Mary J. Blige y Erykah Badu, y en Outkast, Black Star y Quannum.

Esas tensiones eran reales. FAB 5 FREDDY había reunido a Basquiat, RAMMELLZEE y K-Rob para llevar a cabo un "interrogatorio"; RAMMELLZEE, como muchos otros escritores, opinaba que Basquiat era un fraude porque nunca había pintado trenes. Mao escribió:

> Durante el "interrogatorio", Rammel y Jean-Michel se trenzaron en una batalla competitiva que terminó trasladándose de una de las disciplinas de la cultura hip-hop, el grafiti, a otra, el rap. En un principio, "Beat Bop" era el tema con el que Basquiat quería probar que también podía dominar el arte de los MCs. Pero después de entregar la letra que había escrito a Rammel y su colega del Bronx, K-Rob, durante la sesión de grabación, Rammel la tiró como si fuera basura. [...] Nunca dejaron que Basquiat rapeara en el tema. RAMMELLZEE tampoco admite que Basquiat haya producido la canción, solo que aportó el dinero suficiente para terminarla.[5]

5. Chairman Jefferson Mao. Notas de *Ego Trip, The Big Playback*, CD de Rawkus Records, febrero de 2000.

Este inquietante intercambio fue la razón por la cual Basquiat incluiría alusiones a "Zee" y el escritor de grafiti TOXI en un lugar casi central de una de sus obras más importantes, "Hollywood Africans", pintada durante un desenfrenado viaje a Los Ángeles. Mientras pasaba de un marchante a otro, Basquiat exhibía en la Fun Gallery de Patti Astor e incluía a RAMMELLZEE y otros escritores de los metros dentro de su círculo social. Sin embargo, los dejó de lado cuando comenzó a acercarse más a Warhol y dos marchantes de gran influencia, Bruno Bischofberger y Mary Boone. Más tarde, RAMMELLZEE comentaría al respecto: "A Jean-Michel le ordenaron: 'Tienes que pintar así y decir que es arte folklórico negro', cuando en realidad lo que él estaba haciendo era arte folklórico blanco".

En cualquier caso, incluso cuando su carrera estaba en ascenso, Basquiat no podía escapar de sus propios demonios. Suzanne Mallouk, una de sus amantes, observó que Basquiat consumía enormes cantidades de cocaína y se ponía paranoico. "Pensaba que la CIA lo iba a matar por ser negro y famoso", señaló. El asesinato de Michael Stewart lo devastó. Le repetía a Mallouk una y otra vez: "Ese podría haber sido yo, ese podría haber sido yo". Ya no podía tomarse a broma su adicción a la heroína y explicar que solo era un tributo a Charlie Parker y Dizzy Gillespie: se había convertido en un problema grave.

Haring se crió en Kutztown, Pensilvania –la cara opuesta de Tartown–, y vino a Nueva York en busca de su destino artístico. Se ganó su reputación pintando con crayones en los metros, con un vocabulario visual idiosincrático: perros que ladraban, pirámides que crecían y radiantes niños que emergían de las tierras baldías bidimensionales de la Ciudad Radiante. Haring aprovechó la ola de grafitis para llegar al estrellato dentro del mundo del arte. Al poco tiempo, abrió el local Pop Shop para vender sus obras como productos de consumo masivo y comenzó a estampar sus niños radiantes en bienes de consumo, carteleras, teatros, discotecas, murales públicos o patrocinados por empresas, diseños y prendas de moda de alta costura.

Al mismo tiempo, Haring ya cultivaba un perfil muy visible como activista. En un atormentado cuadro de 1985 titulado "Michael Stewart – USA for África", pintó la muerte del joven escritor como un símbolo de la violencia racial que unía a la ciudad de Nueva York con Johannesburgo, ahogando literalmente al mundo en sangre. La enfermiza mano verde en el fondo representaba a los grandes capitales, listos para exprimir hasta la última gota del cadáver después de la matanza.

Cuando Basquiat murió de sobredosis en 1988 y Haring, de complicaciones relacionadas con el SIDA en 1990, ambos artistas –obsesionados con la inocencia, el encuentro, el deseo, la celebridad, la caricatura, la propiedad, la niñez y el mercado– cobraron de inmediato un aura de respetabilidad dentro del mundo del arte. Poco después de fallecer, el valor de sus pinturas alcanzó los cientos de miles de dólares. La obra que Haring pintó como tributo a Basquiat en 1988, en retrospectiva, parece profética: una corona negra descansa, sola y precaria, sobre una montaña piramidal de coronas tiradas y dadas vuelta, un cementerio de reyes.

A esa altura, ya algo había cambiado. En un día frío de diciembre de 1985, en un vagón de metro repleto, Bernhard Goetz le disparó a cuatro chicos negros –a dos de ellos en la espalda– después de que uno le pidiera cinco dólares. Goetz luego desapareció en la estación del downtown, perdiéndose entre la muchedumbre. Cuando se entregó, dos semanas después, lo recibieron como a un héroe, el vengador de la mayoría silenciosa. La gente ofreció miles de dólares para pagar su fianza y sus abogados defensores. Sin el menor atisbo de ironía y con cierto regodeo, James Q. Wilson, criminólogo de Harvard, dijo: "En la ciudad de Nueva York ya no hay progresistas cuando se trata de temas vinculados con el delito y la ley y el orden. A todos los progresistas ya les robaron".

Para los cultores del hip-hop, el panorama de los últimos años era muy distinto. La negligencia había dado lugar a la seducción primero y al miedo después. Cuando se quiso rescatar a los artistas del grafiti de los metros, se lo consideró otra excentricidad de los progresistas más adinerados, un acto de locura momentánea. En cambio, cuando se rescató a los metros de los grafitis, se lo celebró como un triunfo para los Estados Unidos.

El 12 de mayo de 1989, la MTA anunció que habían logrado la limpieza definitiva, la solución final: una red de líneas de metro sin grafitis. Seis mil doscientos vagones limpios eran un símbolo importante. "Cuando uno viaja en un vagón cubierto de grafitis, no se siente seguro. Da la impresión de que todo el sistema está fuera de control", afirmó David L. Gunn, el presidente del organismo, haciendo eco de la lógica de Nathan Glazer y Bernhard Goetz.

Los expertos recibieron estos anuncios como si se tratara de un logro semejante al de Martin Luther King Jr. "¡Libres al fin!", rezaba el encabezado de una columna de opinión. Lee Quiñones tenía una perspectiva distinta. "Creo que si se intenta borrar la historia", dijo, "se obtiene violencia".

EL OCASO DE LA OLD SCHOOL

Después de *Beat Street*, todos los chicos del país querían bailar breakdance y todos los municipios y funcionarios de los centros comerciales querían prohibirlo. Pero lo único que pudo detener esta nueva tendencia fue la sobreexposición publicitaria. Un año después, el *rocking*, el baile del Bronx, había pasado a la historia como otra moda pasajera, al estilo de las *pet rocks*.[6]

El rap siguió expandiéndose, pero el epicentro del movimiento se había alejado definitivamente del downtown. En 1984, la banda más grande rap era un trío de Queens, Run DMC. Cuando este grupo empezaba a dar sus primeros pasos, sus integrantes tenían que hacer largos viajes para poder tocar en el Bronx y Manhattan. Representados por Russell Simmons, un energético ex miembro de la pandilla de los Seven Immortals, estos nuevos músicos del hip-hop se vestían como Busy Bee y rapeaban como The Furious Five. Sin embargo, a medida que fueron ganando confianza en sus propias habilidades, su apariencia y su sonido se transformaron en una reacción contra la old school. Las resonantes cajas de ritmos que empleaban en sus temas eran muy distintas a los beats de las bandas de música disco que podían oírse en la mayoría de los primeros discos de rap y a los prolijos polirritmos que los reemplazaron más tarde. Los trajes a cuadros que Run DMC usaba en un comienzo fueron reemplazados por atuendos completamente negros. Lo simplificaron todo, como si quisieran desembarazarse de la exuberancia de la old school y volver a los elementos básicos del hip-hop.

Run DMC había firmado un contrato para grabar un single con Profile Records por dos mil dólares. El single, "It's Like That"/"Sucker MCs", vendió 250.000 unidades. Los álbumes subsiguientes establecieron al trío como el grupo más recio del rap; gracias a la colaboración genial de Simmons y un estudiante judío de la New York University, oriundo de Long Island, llamado Rick Rubin, Run DMC pasaría a ser también la banda más exitosa del género. Simmons y Rubin fundaron su propio sello, Def Jam. Ambos tenían como objetivo la conquista del mainstream y, al poco tiempo, lograron firmar un acuer-

6. Las *pet rocks* (piedras mascotas) eran juguetes coleccionables inventados por Gary Dahl que causaron furor a fines de 1975. Se trataba de piedras que se vendían en cajas de cartón con orificios para que "respiraran", acompañadas de un manual de instrucciones para su cuidado. En 1976, apenas unos meses después de que salieran a la venta y hubieran convertido en multimillonario a su inventor, las *pet rocks* ya habían pasado al olvido. [N. del T.]

do multimillonario con Columbia, algo inaudito para un sello independiente de rap. Def Jam luego contrató a un ídolo adolescente de Queens, bastante arrogante, conocido como LL Cool J, y a un trío de jóvenes ex punks de clase acomodada, fanáticos devotos de los clubs de hip-hop del downtown, que se hacían llamar los Beastie Boys.

Entretanto, los b-boys del uptown que habían revolucionado el downtown hacía no mucho ahora estaban llegando a la adultez. La experiencia había sido mucho más intensa y fantástica de lo que hubieran podido soñar, y se les había hecho creer –tal vez con excesivo optimismo– que podrían ganarse la vida entregándose a este tipo de excesos adolescentes. Pero la fantasía de los b-boys terminó de una manera tan abrupta e inesperada como había empezado. El hip-hop conquistó el mundo y se olvidó de ellos. Crazy Legs estaba furioso. "No quería ni ver los videos de rap", dijo. "Sentía que la gente no nos respetaba. Éramos nosotros quienes los habíamos ayudado a entrar al mundo del rap."

Después de que las ofertas de trabajo y el dinero se agotaran, FABEL se retiró a East Harlem. "Iba a donde soplara el viento", explicó. "De haber tenido un plan a largo plazo, tal vez podría haberme ahorrado el sufrimiento y la miseria de caer tan bajo como caí." Junto con su hermano gemelo, FABEL gravitó hacia la escena de punk hardcore. "Me interesaba lo relacionado con la concientización política, aunque al mismo tiempo yo me estaba destruyendo física y mentalmente. Era una situación extraña. Me ponía a escuchar letras geniales sobre las grandes injusticias de la sociedad, pero mientras tanto me daba cinco saques de mezcalina, me bajaba la quinta parte de una botella de Jack Daniels y fumaba hasta una onza de marihuana."

DOZE había pasado de la cocaína a la *freebase*. "Empecé a gastarme el sueldo en eso, y después también todo el dinero que ganaba con las giras. Mis supuestos amigos comenzaron a darme la espalda, querían venderme droga", dijo. No tardó en quedar en la calle.

Muchos de los representantes del hip-hop que habían incursionado en el downtown ahora eran nómades sin contactos con las discotecas ni la industria del entretenimiento. Las drogas al menos les brindaban a sus vidas algo de estructura. Podían volver a ellas como si se tratara de un loop, del único círculo en el que todavía eran capaces de participar: fumar, conseguir dinero, comprar un poco más de droga y fumar de nuevo. Por otro lado, a medida

que se sumían en una adicción cada vez más abyecta, empezaban a considerar igualmente que las drogas eran la única opción económica a su alcance, una manera de recobrar la fama perdida en medio de su dependencia.

"Miren, la cosa es así. Muchos de nosotros no queríamos traficar droga. Lo hicimos por necesidad", argumentó DOZE. "Pero también es cierto que muchos otros *sí* deseaban volverse *dealers*. Dijeron: '¿Saben qué? El b-boying se puede ir a la mierda. Parecemos vagabundos'. De la camaradería se pasó al intento desesperado de venderle a todo el mundo. Fue un cambio brusco. La onda cambió. Yo no quería destruirle la vida a nadie. Si iba a arruinar a alguien, sería a mí mismo y a nadie más. Esa era mi filosofía. Así que me dije: 'Basta, no voy a convertirme en un *dealer*'. Decidí que iba a vivir como un ermitaño, como un artista en el Village. Estaba lleno de ilusiones."

Crazy Legs, FABEL y DOZE sobrevivieron. Otros –Buck 4 y Kuriaki de la Rock Steady Crew, Cowboy de los Furious Five y muchos más– no tuvieron la misma suerte.

LA EXPLOSIÓN

Mientras tanto, otro Planet Rock se estaba gestando, nacido de una visión del mundo muy distinta.

Al principios de siglo, tanto la heroína como la cocaína eran drogas que podían comprarse sin receta en cualquier farmacia; de hecho, se las fabricaba y publicitaba como panaceas universales. La cocaína se vendía en gaseosas como la Coca-Cola. Al poco tiempo, sin embargo, se empezaron a reconocer los efectos letales de ambas sustancias. En 1913, el *New York Times* publicó un artículo en el que describía la aparición de una gran cantidad de adictos a la heroína en el South Bronx, la primera epidemia de este tipo en el barrio. Una década más tarde, las dos drogas habían sido prohibidas. La producción se trasladó a países extranjeros y la distribución quedó a cargo de organizaciones criminales. En la segunda mitad del siglo XX se establecería un vínculo pernicioso e ilícito entre la guerra y las drogas.

Según explica Alfred McCoy en su épico libro de historia *The Politics of Heroin*, durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial la importación de heroína se redujo drásticamente, y la cantidad de adictos disminuyó de 200.000 a 20.000.

Era un flagelo en vías de extinción. Sin embargo, debido a la lógica extremista que se impuso durante la subsiguiente Guerra Fría, los productos vinculados con el opio y la cocaína se convirtieron en los bienes de consumo perfectos para fomentar los golpes de Estado o las contrarrevoluciones. La nueva Central Intelligence Agency [Agencia Central de Inteligencia, o CIA] a menudo apoyaba a movimientos locales que se financiaban mediante diversas organizaciones de tráfico de drogas. Así sucedió con los frentes anticomunistas en Sicilia y en Córcega, los cuales, gracias a una combinación de calculada negligencia por parte de la CIA y la ayuda de experimentados mafiosos estadounidenses deportados, como Salvatore "Lucky Luciano" Luciana, pronto volvieron a abrir los canales de circulación de la heroína en los guetos de los Estados Unidos.

En 1968, la batalla contra los gobiernos comunistas de China y Vietnam había traído como consecuencia la creación de lo que terminaría conociéndose como "el Triángulo Dorado", integrado por Burma, Tailandia y Laos, zonas donde los controles eran inexistentes y que pasaron a abastecer la tercera parte del mercado mundial de heroína. Los frutos de este extraordinario boom de producción en general se distribuían a través de transportes marítimos y aéreos manejados por la CIA y sus agentes extranjeros. La adicción a la heroína se expandió rápidamente entre las tropas norteamericanas –según algunos informes, uno de cada siete soldados era adicto– y en los guetos estadounidenses. Asimismo, las ganancias se reinvertían en operaciones militares anticomunistas en el Sudeste Asiático. Las guerras al otro lado del globo estaban ayudando a crear el mundo de *dealers* y yonquis en el cual se movían las pandillas del Bronx, el mundo al que Bambaataa contrapondría su Planet Rock.

Una década más tarde, la cocaína circulaba por canales que muchas veces habían sido facilitados para proteger los intereses del sector más conservador del gobierno de los Estados Unidos en América Latina. Era una droga distinta para una época distinta. La heroína lo volvía a uno introspectivo y hacía que se recluyera en un ensueño profundo; la cocaína, en cambio, reforzaba hasta la más tenue de las convicciones y causaba una sensación de poder sobrecogedora.

El tráfico de cocaína en la posguerra comenzó con el exilio de varios opulentos contrarrevolucionarios cubanos luego del ascenso de Fidel Castro al poder. Mientras planeaban destituirlo y financiaban ataques militares en la isla con las ganancias derivadas de la venta de la droga, los agentes de inteligencia estadounidenses hacían la vista gorda. A fines de la década del sesenta, otro grupo de anticomunistas privilegiados, los corsos, se habían instalado en el hemisferio sur y estaban trabajando, en conjunción con traficantes de Chile, Paraguay y Colombia, para establecer contactos franceses al norte y así facilitar la venta de sustancias ilegales, entre ellas, la coca y la marihuana. Varios emprendedores, como el hippie estadounidense George Jung y su socio colombiano, Carlos Rivas Lehder, se sumaron a la red de tráfico en la otra punta, vendiendo cocaína y promocionándola como una droga de moda y de alto nivel entre los *baby boomers* blancos de los Estados Unidos.

Al mismo tiempo, varias organizaciones criminales consolidaron el cultivo de coca y la producción de cocaína en América Latina, sobre todo en Colombia, Perú y Bolivia. En Bolivia, por ejemplo, existía una "narcocracia": un gobierno anti-izquierdista que se impuso luego del mentado "golpe de la cocaína", un golpe de Estado motivado por los grupos del crimen organizado que controlaban el país. En Colombia, los carteles alternaban entre la colaboración con el Ejército, por un lado, y el exterminio de las guerrillas izquierdistas que amenazaban el tráfico de drogas o el asesinato de los funcionarios del gobierno que se les opusieran, por el otro.

En 1976, "Cokane in My Brain", una canción del DJ jamaiquino Dillinger que se convirtió en un hit inesperado en Kingston, Nueva York y Londres, advertía que la cocaína de los "campos blancos" andinos en los remotos cayos del Caribe ya fluía libremente hacia los centros recreativos del Primer Mundo. En 1981, la revista *Time* publicó una nota de tapa –en la que se veía una copa de Martini llena de polvo blanco– sobre la "droga preferida de los Estados Unidos", la sustancia que "despertaba tus sentidos, tu ingenio y tus ganas de divertirte".

Lo mejor de todo era que este "símbolo de riqueza y estatus" ahora se encontraba al alcance de millones de estadounidenses de clase media comunes y corrientes. A principios de los años setenta, los neoyorquinos más acaudalados pagaban mil dólares la onza de cocaína; diez años después, la producción y distribución se habían vuelto tan eficaces que el precio por onza bajó a apenas cien dólares, unos tres dólares el gramo. Era el momento indicado para que una innovación química solucionara la saturación del mercado y aumentara la demanda y rentabilidad de la cocaína una vez más.

NUNCA DEJES QUE PASE EL EFECTO[7]

Desde hacía años, los trabajadores del campo andino fumaban pasta de coca, a la que denominaban "basuco" o "base". El efecto de fumar esta pasta era mucho más intenso que el que se obtenía aspirando cocaína. En 1974, un traficante del Área de la Bahía de San Francisco y un amigo químico trataron de crear una réplica de la cocaína fumable, mezclando el polvo con éter y calentándolo. Con esto no obtuvieron una pasta, sino pequeños cristales. Cuando comenzaron a fumarlos, no pudieron creer lo que habían logrado. Al producto lo llamaron "*freebase*" [base libre], porque, en términos químicos, el proceso había "liberado" literalmente la "base". Su error de traducción –confundir la "base" o pasta básica sin procesar en castellano por *base* o base química en inglés– los había llevado a la creación de algo completamente nuevo.

La *freebase* se publicitó como una droga aún más segura que el polvo de cocaína. El periodista Dominic Streatfield observó: "Según un manual de 1979 que encontré en la biblioteca de DrugScope, en Londres, titulado *Attention Coke Lovers! Freebase = the best thing since sex!* [¡Atención, amantes de la cocaína! *Freebase* = ¡lo mejor que existe después del sexo!] [...], la *freebase* es 'considerablemente menos dañina para el cuerpo que la cocaína normal, independientemente de la cantidad'". En aquella época, la cocaína seguía siendo demasiado costosa como para que muchos pudieran experimentar con este nuevo producto, por lo que, durante cierto tiempo, solo lo consumían los clientes de mayor poder adquisitivo.

No obstante, algunos indicios de que la *freebase* tal vez no fuera tan benigna empezaron a circular y comentarse en el ambiente. A principios de la década del setenta, los médicos notaron que quienes fumaban pasta base en Perú, Bolivia y Colombia quedaban, con el tiempo, como muertos en vida. Y cuando el mercado de la cocaína en las Bahamas –el punto clave de transbordo en el Caribe– se saturó, quienes ya eran adictos a la droga empezaron a fumarla. Al consumirla de este modo, el efecto era más breve y, por ende, la adicción era químicamente mayor. Todos se desesperaban por conseguir la siguiente dosis. Solo hacía falta un hombre de negocios que supiera darse cuenta.

7. Alusión al verso "Don't ever come down (Freebase!)"del tema "While Lines (Don't Do It)", editado por Grandmaster Melle Mel en 1983. [N. del T.]

Ese hombre, el Kid Charlemagne de la cocaína,[8] resultó ser Ricky "Freeway Rick" Ross, una figura legendaria en Los Ángeles. Freeway Rick era un ex campeón de tenis analfabeto que obtuvo su primera dosis de la droga –una bolsita con unos cincuenta dólares de cocaína– para la Navidad en 1979, la revendió y emprendió así una nueva carrera. Era el momento perfecto para ingresar al mercado. La producción había alcanzado un nivel nunca antes visto y la distribución estaba a punto de volverse mucho más fácil.

Rick empezó vendiendo cocaína a clientes afroamericanos de altos recursos. A medida que fue expandiendo su clientela, sus proveedores comenzaron a ofrecerle mejores precios. Luego Rick absorbió sistemáticamente a sus competidores, ofreciéndoles, a su vez, precios más bajos a ellos y convirtiéndolos en sus vendedores. Los traficantes de PCP –conocido en las calles como "*sherm*" o "*water*" [agua]– entregaban su mercadería a cambio de la oportunidad de trabajar con él. Incluso empezó a contratar a miembros de los Crips como *dealers*.[9]

Sus clientes ya estaban enterados de la existencia de la *freebase*. El accidente que sufrió Richard Pryor en 1980 mientras intentaba preparar una dosis de la droga en su casa –lo que derivó en una explosión y quemaduras de tercer grado– había hecho maravillas a la hora de publicitar este nuevo producto. Sin embargo, nadie quería arriesgarse o gastarse en prepararlo, así que Rick inventó una alternativa más simple: se mezclaba la cocaína con bicarbonato de sodio y se la calentaba. Al resultado lo bautizó "Ready Rock" [piedra lista] y comenzó a tomar pedidos de la droga, en forma de polvo o de piedra, para las fiestas durante los fines de semana.

A fines de 1982, como los precios de Freeway Rick seguían bajando, su clientela empezó a desplazarse hacia las clases más bajas y la venta de Ready Rock reemplazó por completo la del polvo de cocaína. A él esto no le molestó. Ready Rock era un producto destinado a las masas. Una vez descubierta la manera de estandarizar la producción y los precios, Ready Rock le permitiría

8. Alusión a la canción "Kid Charlemagne" de Steely Dan, editada en 1976, cuyas crípticas letras hablan de Owsley Stanley (1935-2011), el primer traficante de drogas en fabricar LSD en grandes cantidades y uno de los *dealers* más importantes de la contracultura. [N. del T.]

9. Los Crips son una pandilla mayoritariamente afroamericana, fundada en 1969, en Los Ángeles. Se trata de una de las organizaciones delictivas callejeras más numerosas de los Estados Unidos, integrada por miles de miembros y diversos subgrupos, que muchas veces compiten entre sí por razones territoriales. [N. del T.]

acceder a un mercado más amplio y obtener el doble de ganancias o más que la cocaína normal. Cualquiera podía comprar una piedra por dos o cinco dólares. Y una vez que la consumía, ¿quién no se quedaba con ganas de más? Fue entonces que la situación comenzó a ponerse turbia en las calles.

Aqeela Sherrills, en aquella época un integrante adolescente de los Crips de Grape Street, fue testigo de los cambios que sufrió Watts, su barrio. "Una vez que las personas se volvían adictas a esa droga, consumirla era lo único que les interesaba. Asaltaban, robaban, hurtaban, hacían lo que sea. Después estaban los asesinos del vecindario. Cuando se drogaban, salían con otros tipos para robarle a los que se juntaban a jugar a los dados, y se armaban tiroteos. Algunos de ellos habían sido *dealers* importantes, pero se volvieron adictos y de la noche a la mañana lo perdieron todo."

Aqeela agregó: "La calidad de vida de todo el barrio cambió. Las chicas que todos amábamos y admirábamos de niños se empezaron a prostituir para poder seguir consumiendo. Nuestro barrio era desde hacía tiempo un lugar bastante peligroso de por sí, pero en ese momento la gente literalmente comenzó a perder a sus familias a causa de las drogas y la violencia de los adictos y *dealers*. Muchos terminaron en la cárcel para toda la vida. A otros los asesinaron. El barrio quedó completamente destruido".

En Nicaragua, los halcones neoconservadores estaban muy preocupados por el nuevo gobierno izquierdista de los sandinistas, quienes habían depuesto al dictador de turno, Anastasio Somoza. Era el acontecimiento político más sorprendente desde el golpe de Castro en Cuba. Pero las intervenciones militares estadounidenses en apoyo a Contra, el movimiento contrarrevolucionario local, no contaban con la aceptación del público de los Estados Unidos. En 1985, el Congreso votó para que se suspendiera el financiamiento de dichos grupos opositores. Por lo tanto, los sectores de inteligencia y los encargados de los operativos militares decidieron recurrir a medios clandestinos para financiar la guerra sucia, vendiendo armas a Irán y facilitando el tráfico de cocaína por parte de los partidarios de Contra, que aprovechaban la creciente demanda en el norte. Del otro lado del continente, el analfabeto, desempleado y desesperado Ricky Ross y muchos como él se transformaron en capitalistas feroces, que ofrecían a sus clientes del gueto los despojos de la guerra latinoamericana. Mientras el elenco de *Wild Style* llegaba a Harajuku, la Ready Rock de Freeway Rick –esta nueva versión más barata, impura y popular de la *freebase* que los medios bautizarían "crack"– invadía Los Ángeles, Miami y Nueva York. Era el comienzo de otro Planet Rock, un mundo caracterizado por la desestabilización y el colapso permanentes.

A PURO DESCONTROL

Run DMC había calado hondo en la música del hip-hop y había puesto fin a la old school. Su álbum *Raising Hell* estaba en camino a convertirse en disco de platino cuando el grupo salió de la ciudad de Nueva York para emprender una gira de sesenta y cuatro recitales, junto con los Beastie Boys, LL Cool J y Whodini. Eran los reyes de la new school. Sin embargo, a su alrededor, el mundo estaba cambiando.

Este cambio podía oírse a ciento sesenta kilómetros de Nueva York, en Filadelfia. Más o menos al mismo tiempo que el primer alcalde negro de la ciudad, W. Wilson Goode, daba su autorización a la policía para que arrojaran una bomba en la sede de la organización extremista afroamericana MOVE –maniobra que provocó la destrucción de sesenta y un hogares circundantes en un barrio de clase obrera negro–, un rapero del norte de la ciudad llamado Schoolly D combinaba una caja de ritmos barata, el *scratching* de su socio DJ Code Money y un efecto de reverb para crear temas intimidantes, como "Gucci Time" y "P.S.K." (iniciales de su banda, los Park Side Killers). Eran canciones en las que hablaban de prostitutas baratas o de las palizas que ellos les propinaban a quienes se atrevían a imitar su estilo.

Por otro lado, había un casete salido de Los Ángeles que estaba causando furor a lo largo y ancho del país, grabado por Compton DJ Toddy Tee en su estudio casero. En la cinta, Toddy Tee rapeaba sobre el nuevo mundo devastado por el crack, con versiones instrumentales de viejos hits de la Costa Este de fondo. "Freaks Come Out at Night" [Los *freaks* salen de noche], de Whodini, pasó a ser "The Clucks Come Out at Night" [Los adictos salen de noche]; "Roxanne Roxanne", de UTFO, se transformó "Rockman, Rockman".[10] La más famosa de sus adaptaciones, basada en la canción "Rappin' Duke", del artista homónimo, fue "Batterram" [ariete], en la que se describía el vehículo blindado que el jefe de la policía de Los Ángeles, Daryl Gates, utilizaba para forzar la entrada a las casas donde se traficaba la droga.

10. "Rockman" es un término que comenzó a difundirse en la década del ochenta para referirse a los *dealers* de crack. [N. del T.]

Tracey "Ice T" Marrow, un pionero del rap oriundo del mismo Estado que Toddy Tee, y su amigo Arturo "Kid Frost" Molina Jr., de Chicago, habían grabado un puñado de temas a principio de los ochenta, sin mucho éxito. Aun así, Ice T aprovechó su reputación en las calles para conseguir el papel protagónico en *Breaking and Entering*, una película de culto de 1982 sobre la escena dance de Los Ángeles, que sirvió de inspiración para *Breakin'*, donde también actuó. Ice T había empezado a rapear cuando era apenas un miembro adolescente de los Crips, y sus versos a menudo se inspiraban en los poemas de la pandilla y la literatura de ficción *pulp*[11] de Iceberg Slim. Por ejemplo: "Strollin' through the city in the middle of the night/ Niggas on my left and niggas on my right/ Yo I Cr-Cr-Cr-Cripped every nigga I see/ If you bad enough come fuck with me" [Paseando por la ciudad en medio de la noche/ negros a mi izquierda y negros a mi derecha/ los molí a golpes a todos, al estilo Crip/ si se creen muy machos, vengan a hacerme frente].

"Batterram" y "P.S.K." lo motivaron a retomar sus viejas rimas pandilleras. En 1986, Ice T editó "6 in the Mornin'" como lado B de su single "Dog N' the Wax". "Ese tema", le dijo al periodista y fotógrafo Brian Cross, "se convirtió en mi identidad".

"6 in the Mornin'", un relato sobre un "monstruo de las calles de la ciudad que se había abierto camino solo, controlado a distancia por los potentes beats del hip-hop", era una mirada revisionista de la historia del rap adaptada a las turbias calles de Los Ángeles. La narración comenzaba en 1979, el mismo año en que se editó "Rapper's Delight", cuando el protagonista escapaba de la policía al amanecer. No se trataba de ningún superhéroe de cómic tradicional, sino de un antihéroe negro del gueto. "No sabía qué quería la policía, no tuve tiempo de preguntar", comentó con sorna.

Después de correr, el protagonista se detiene en la esquina para jugar a los dados, pone fin a una discusión con una mujer dándole una golpiza y finalmente lo atrapan y lo meten en la cárcel, donde provoca un levantamiento. Cuando sale en libertad, siete años después, ya es 1986, la old school ha terminado, el

11. Rama literaria nacida en ciertas revistas populares de bajo precio de la primera mitad del siglo XX (el término *pulp* hace referencia a la precaria pulpa de celulosa utilizada en la impresión de los ejemplares), caracterizada por el uso frecuente de sensacionalismo, intriga, violencia o erotismo, y el culto de géneros entonces considerados "menores", como la ciencia ficción o el *thriller*. [N. del T.]

centro de la acción se ha desplazado hacia el oeste y el mundo entero ha cambiado. Al ver el panorama, rapea: "The Batterram's rolling, rocks are the thing/ Life has no meaning and money is king" [El *Batterram* recorre las calles y las piedras se pusieron de moda/ la vida no tiene sentido y el dinero es el que manda].

A fines del tercer trimestre de 1986, luego de que se editaran "6 in the Mornin'" y "P.S.K.", cuando se acercaban las últimas fechas de la gira de *Raising Hell*, la limusina de Run DMC estacionó en el estadio Long Beach Arena, en el sur de California. La banda creía que habría unos catorce mil fans esperándolos dentro, pero al ingresar se toparon con una enorme batalla campal. Las pandillas de Los Ángeles habían transformado el concierto en su propio terreno de combate, con miles de personas inocentes atrapadas en el medio.

Greg Mack, una figura famosa de la radio local, fue el MC esa noche. Más adelante le explicaría a Brian Cross: "Un tipo arrojó a otro desde la platea alta al escenario mientras Whodini estaba tocando, así que se le acercaron para hablarle. De repente, una sección entera del estadio empezó a correr: había pandilleros golpeando a la gente, robando cadenas de oro, repartiendo puñetazos. [...] Yo tomé a las chicas y corrí hacia el auto. Al lado mío vi a un miembro de los Crips que agarraba su escopeta, preparándose para quién sabe qué".[12]

Esta era una nueva camada de renegados. La generación del hip-hop había llegado al fin de la infancia y estaba entrando en una etapa de rebelión.

12. Rodger "Uncle Jam" Clayton, quien afirma haber sido promotor del espectáculo, me contó la siguiente historia durante una entrevista: "Lo que pasó en la gira de *Raising Hell* no fue un asunto de pandillas en Long Beach. Fue un levantamiento racial. Te voy a contar cómo sucedió todo. La pandilla de los Long Beach Insanes le había robado la cartera a una chica mexicana, así que unos mexicanos subieron, abrieron a la fuerza el depósito de limpieza, agarraron unas escobas y fueron a buscar a los pandilleros. Rompieron los mangos de las escobas y de los trapeadores para que les quedara un extremo afilado. Entonces las pandillas negras se juntaron y empezaron a golpear a cualquier mexicano o blanco que tuvieran adelante, tirándolos del segundo piso, moliéndolos a patadas y todo. Pero nadie nunca lo mencionó. Yo estaba ahí mismo, en el escenario, tratando de calmar al público, como siempre. En el estadio había cien guardias de seguridad. Los cien tenían puesta una remera que se suponía debían devolver después del recital. Terminada la noche, apenas quedaban treinta. El resto se había ido corriendo. Eso es algo que nunca nadie dijo en la televisión ni en ningún otro medio. Fue un puto levantamiento racial, no una pelea entre pandillas. Todas las pandillas negras se combinaron y empezaron a repartir golpes".

El hip-hop no era solo un *fuck you*
a la sociedad blanca,
también era un *fuck you*
a la generación negra anterior.
Bill Stephney

HOP

3

EL MENSAJE
1984-1992

11.

TODO SE DESINTEGRA

EL SURGIMIENTO DE LA ERA POST-DERECHOS CIVILES

No solo existe un apartheid allí, sino aquí mismo también.
Rakim

Si hubo una causa moral que movilizó a la gente en los ochenta tanto como la desegregación lo había hecho en los sesenta, esa fue la lucha mundial contra el apartheid, el aparato legal e ideológico racista que permitía a la minoría blanca sudafricana someter política y económicamente a la mayoría negra nativa, cinco veces superior en número. El movimiento anti-apartheid representaba la culminación de un siglo de resistencia anticolonial y antirracista: era la luz que estaba a punto de disipar los últimos vestigios de oscuridad en el amanecer de un nuevo mundo globalizado.

Pedro Noguera, un líder estudiantil de la University of California, Berkeley, durante los años ochenta, explicó: "En el apartheid había una desigualdad innegable. La situación era clarísima. Nadie podía ignorar el nivel de represión que ejercía el régimen ni la injusticia del sistema. En ciertos aspectos, era más fácil ver los problemas en Sudáfrica que verlos en nuestro propio país".

La lucha de la comunidad negra contra la segregación en el sur de los Estados Unidos había inspirado a millones de personas en todo el planeta a liberarse de

la opresión blanca, y eso es algo que a los hijos de los derechos civiles, los jóvenes estadounidenses que atravesaron la adolescencia a fines de los setenta y principios de los ochenta, nunca se les permitió olvidar. Sus mayores hablaban constantemente de la gloria de aquel movimiento, mientras desestimaban a la generación del hip-hop por considerarla apática y narcisista.

Angela Brown, hija de una familia de activistas, era una organizadora juvenil que se había cansado de ese tipo de críticas. "La mayoría de los jóvenes que crecimos en el sur sufrimos mucho a causa de nuestros padres", afirmó. "Siempre nos han cuestionado, alegando que no hemos hecho avanzar el movimiento como ellos." Sin embargo, la lucha contra el apartheid se convertiría, para los integrantes de la generación post-derechos civiles, en una batalla a favor de la desegregación que al fin podrían reclamar como propia, y gracias a la cual serían capaces de encontrar su propia voz y su propio lugar en la historia.

LA ESTRATEGIA DE LA DESINVERSIÓN

Las raíces del movimiento anti-apartheid contemporáneo en los Estados Unidos se remontan a 1963, momento cumbre de la lucha por los derechos civiles y fecha en la que se cumplía un año desde que la CIA ayudara al régimen blanco sudafricano a capturar a un insurgente que combatía por la libertad, Nelson Mandela. Ese mismo año, la United Church of Christ exigió sanciones económicas contra el gobierno de Sudáfrica, cuyo financiamiento dependía en gran parte de la minería de oro y diamantes, dos sectores de enorme rentabilidad. Antes de que terminara la década, el American Committee on Africa, el American Friends Service Committee, las agrupaciones obreras revolucionarias y diversas organizaciones emprendieron campañas educativas en las comunidades afroamericanas.

En 1971, el [Consejo Nacional de Iglesias] solicitó a la General Motors que retirara todas sus inversiones directas en la economía sudafricana. Al sustraer capital del país, los activistas creían poder realizar un gesto simbólico y, al mismo tiempo, debilitar al régimen del apartheid. Luego formaron el Interfaith Center on Coporate Responsibility, el cual ayudó a organizar acuerdos de accionistas en contra de ITT, AT&T, Union Carbide, Ford, Exxon, Polaroid, Sears, Xerox, IBM y Mobil. Al año siguiente, estudiantes como el afroamericano Randall Robinson, entre otros, convirtieron el Harvard Yard en un cementerio con quinientos ataúdes negros, que representaban a las víctimas de las inversiones de la universidad, dando inicio a lo que serían años de protestas estudiantiles en contra de la "complicidad con el apartheid" de las instituciones universitarias. El movimiento luego promovería boicots culturales y comerciales, sanciones gubernamentales y la desinversión del sector público y los fondos corporativos.

En un principio, las chances de éxito eran pocas. Después de arrestar a Mandela y proscribir su organización, el Congreso Nacional Africano, el gobierno de Sudáfrica aplastó brutalmente la resistencia negra y se apresuró a ampliar las medidas de seguridad, vigilancia y control policial. La represión tuvo el efecto deseado: las inversiones de empresas extranjeras aumentaron de forma astronómica. En 1973, las inversiones directas de los Estados Unidos en el país superaron los mil millones de dólares al año. La mentada "Tar Baby Option"[1] de la administración de Nixon terminó de sellar la participación de los Estados Unidos en el régimen; a partir de ese momento, la política oficial estadounidense consistiría en priorizar a las minorías blancas sudafricanas y apoyar su gobierno, debido a su condición estratégica como cabeza de puente anticomunista en la región.

A mediados de los setenta, los jóvenes sudafricanos habían renovado el creciente Movimiento de Conciencia Negra, y sus protestas adoptaron un cariz más militante. El régimen apartheid, a su vez, intensificó la represión. El 6 de junio de 1976, las tropas sudafricanas abrieron fuego contra manifestantes en *townships*[2] de Soweto, causando la muerte de cientos de jóvenes. Durante la ola de operativos subsiguientes, fallecerían más de un millar. En 1977, Stephen Biko, el padre del Movimiento de Conciencia Negra, murió a causa de las lesiones sufridas durante varias golpizas en prisión. Asimismo, se proscribieron

1. "*Tar Baby Option*" (literalmente, "opción del bebé de brea") fue el nombre que recibió la política de acercamiento del gobierno de Nixon hacia Sudáfrica, bajo la premisa de que la diplomacia sería más conducente que cualquier tipo de penalidad al régimen. La frase alude a una fábula folklórica afroamericana: el "bebé de brea" en cuestión es un muñeco pegajoso que atrapa a quienquiera que intente golpearlo. [N. del T.]

2. En Sudáfrica, los *townships* eran aquellos espacios urbanos periféricos donde, desde fines del siglo XIX hasta el fin del régimen del apartheid, eran obligadas a vivir todas las personas que no fueran de raza blanca. [N. del T.]

otras docenas de organizaciones negras y multirraciales, se clausuraron diarios y se perpetuó la encarcelación de cientos de disidentes. El presidente Jimmy Carter retiró a su embajador en el país y propuso un endurecimiento del embargo de armas. Las protestas en las universidades de los Estados Unidos –desde Princeton y Brown hasta Michigan State y Morgan State– cobraron mayor importancia que nunca.

Cuando Ronald Reagan asumió la presidencia en 1980, no obstante, se volvió a optar por una normalización de las relaciones bilaterales, similar a la que había implementado Nixon. A esta política ahora se la denominaba un "compromiso constructivo". El embajador de Reagan en las Naciones Unidas, Jeanne Kirkpatrick, sintetizó la posición estadounidense al declarar con crudeza que una dictadura racista no era ni remotamente tan mala como una marxista. En 1985, Reagan aseguró que el régimen minoritario blanco era un "gobierno reformista" y causó indignación en el mundo entero al afirmar que este había "eliminado la segregación que nosotros alguna vez vimos en nuestro propio país, cuando los hoteles, los restaurantes, los lugares de recreación y demás establecimientos estaban segregados. Todo eso ha desaparecido".

Sin embargo, mientras el presidente estadounidense celebraba prematuramente el fin de la segregación en Sudáfrica, el régimen del apartheid había declarado un estado de emergencia, equivalente a la ley marcial, en un intento de erradicar al movimiento negro, entonces en ascenso. Entre 1984 y 1986, el gobierno sudafricano detuvo a 30.000 manifestantes y mató a otros 2.500.

EL AUGE DEL MOVIMIENTO ANTIRRACISMO

En 1984, el movimiento estadounidense contra el apartheid empezó a llegar a su punto culminante. Jesse Jackson convirtió la desinversión en Sudáfrica en uno de los temas de la campaña presidencial. Por otro lado, estados como Michigan, Connecticut, Maryland, Nebraska y Massachusetts, ciudades como Nueva York, Boston, Filadelfia, San Francisco, Gary (en Indiana), Wilmington (en Delaware) y Washington D.C., y universidades, como la City University of New York, retiraron sus inversiones.

El 26 de noviembre, Randall Robinson, ahora coordinador nacional del Free South Africa Movement, condujo a un pequeño grupo de manifestantes hasta la embajada sudafricana en Washington D.C. y llevó a cabo una de las protestas más notorias desde el apogeo de la lucha a favor de los derechos civiles. Durante meses, desafiando la inclemencia del frío y la opresión del calor, innumerables celebridades, ciudadanos, congresistas, congregaciones, jóvenes y ancianos se sentaron en las puertas de la embajada y fueron arrestados en lo que terminó transformándose en un ritual cotidiano y tranquilo. En menos de un año, la policía arrestó a más de tres mil personas en ese lugar por manifestarse en contra del apartheid.

Las protestas en las universidades estadounidenses se intensificaron. En marzo de 1985, los estudiantes de la Columbia University tomaron durante tres semanas el edificio Hamilton Hall, al que rebautizaron Mandela Hall. Desde 1968 que no se veía una protesta similar en Columbia. Run DMC acudió al lugar para realizar un espectáculo y mostrar su apoyo. Durante 1985 y 1986, mientras la desinversión en Sudáfrica crecía, cientos de campus universitarios se transformaron en el escenario de innúmeras demostraciones. En los patios o enfrente de los edificios administrativos, los estudiantes levantaban simulacros de villas de emergencia como símbolo de su protesta, al igual que Randall Robinson y otros lo habían hecho antes con su cementerio de ataúdes.

Hubo un aspecto en el cual el movimiento estudiantil de los ochenta fue muy distinto al de los sesenta: esta vez, los estudiantes negros y latinos desempeñaron un papel central en la coordinación de las manifestaciones y en la elaboración de demandas. Durante los años sesenta, las organizaciones lideradas por jóvenes de minorías étnicas, como el Student Nonviolent Coordinating Committee, las Panteras Negras y las coaliciones de estudios tercermundistas en la San Francisco State University y la U.C. Berkeley habían respaldado moralmente a la Nueva Izquierda. No obstante, quienes en gran medida detentaban el liderazgo del movimiento estudiantil hasta entonces habían sido siempre blancos y varones. Incluso la campaña en contra del apartheid fue impulsada mayormente, en un comienzo, por estudiantes de raza blanca.

A mediados de la década de los ochenta, sin embargo, los estudiantes negros y latinos ya no estaban relegados a los márgenes. Muchos encabezaban las protestas en campus claves como los de Yale, Rutgers, Stanford y U.C. Berkeley. La Coalition for a Free South Africa nació en la Columbia University, en 1981, gracias a la organización estudiantil afroamericana local. En muchos

otros campus, en los que los blancos lideraban el movimiento anti-apartheid, comenzó a emerger un proceso de dolorosa autocrítica, a menudo iniciada por estudiantes de color.

"La mayoría de los blancos de tendencias radicales o progresistas se acercaron [al movimiento anti-apartheid] por empatía hacia la comunidad extranjera y el deseo de hacer algo para ayudar", señaló Pedro Noguera. "Teníamos gente de cofradías de alumnas y alumnos negros, un conjunto muy diverso de estudiantes. Nuestra intención era relacionar los problemas que enfrentaban las personas negras y latinas en los Estados Unidos y en las universidades con la lucha en África. A los estudiantes blancos no les era tan fácil ver la relación entre ambos fenómenos. Con los estudiantes de otras razas, en cambio, logramos dejar ese vínculo en evidencia."

El apartheid brindó a los jóvenes estudiantes de las minorías étnicas un marco dentro del cual era posible entender el poder que confería el mero hecho de ser blanco no solo en Sudáfrica, sino en las instituciones y en el movimiento mismo. También empezaron a surgir entre ellos críticas a los fracasos de la generación de los *baby boomers*. Si bien era cierto que, gracias a la desegregación, los nuevos activistas habían podido acceder a los campus universitarios, saltaba a la vista que la gran mayoría de los profesores y miembros del personal administrativo seguían siendo blancos, que los programas de estudios étnicos carecían de la financiación adecuada y que en el entorno universitario no siempre primaba la tolerancia. El Black Power y el movimiento de los derechos civiles habían dejado muchas promesas sin cumplir.

Para los activistas estudiantiles negros y latinos, el movimiento en contra del apartheid explicitó la relación que existía entre sus luchas en el campus y las que tenían lugar dentro de sus comunidades, y las villas de emergencia sudafricanas revelaban los paralelismos entre lo que sucedía a nivel mundial y a nivel local. A fines de los ochenta, los activistas habían transformado la campaña anti-apartheid en un movimiento antirracista de gran amplitud, el cual reclamaba la creación de departamentos de estudios étnicos y asignaturas obligatorias, programas académicos que tomaran en cuenta la cultura de los distintos estudiantes, y una mayor diversidad en el profesorado, personal administrativo y alumnado de posgrado. Lo que se exigía era un nivel superior de representatividad, que solucionara la invisibilidad de las minorías raciales y compensara los prejuicios eurocéntricos universitarios.

En 1988, Matthew Countryman, uno de los organizadores estudiantiles de Yale, observó: "Creo que, de aquí en más, la desinversión nunca volverá a ser el único eje de este tipo de campañas, sino solo uno de los muchos medios de combatir las tendencias racistas en las universidades".

REACCIÓN Y VICTORIA

El movimiento anti-apartheid provocó reacciones particularmente violentas de parte de la derecha. En Dartmouth, atacaron con mazas la villa de emergencia simbólica en el campus y a los manifestantes que dormían dentro, agresión que fue celebrada por los estudiantes conservadores. La villa de emergencia de Stanford, por su parte, sufrió un destino similar, y a las de la University of Utah y la Johns Hopkins University las prendieron fuego. En abril de 1986, las protestas análogas en Yale y Berkeley terminaron cuando la policía destruyó los asentamientos y reprimió brutalmente a varios manifestantes pacíficos. En cierto modo, los administradores universitarios, la policía y los partidarios de la derecha estaban recreando la violencia que se vivía día a día en las comunidades negras de Soweto y reforzando el apoyo del público hacia los manifestantes.

Sin embargo, la ola de protestas en Sudáfrica, los Estados Unidos y el resto del mundo estaban surtiendo efecto. Meses después de la toma del "Mandela Hall", los miembros del consejo de administración de la Columbia University retiraron sus inversiones. El 18 de julio, la University of California desinvirtió su cartera de 3.100 millones de dólares en Sudáfrica, cifra que superaba las carteras combinadas de las más de ciento treinta universidades que también retiraron sus inversiones. En agosto, el estado de California votó a favor de desinvertir acciones valuadas en once mil millones de dólares, acaso la mayor desinversión súbita a nivel internacional de la historia. Respaldado por estos precedentes, el Congreso aprobó la "Comprehensive Anti-Apartheid Act of 1986" [Ley Integral Anti-apartheid de 1986], la cual prohibía cualquier nueva inversión en Sudáfrica que no fuera a empresas con propietarios negros, y ponía fin asimismo a la venta de armas y al apoyo militar al país. Cuando Reagan, enfurecido, vetó la ley, el Congreso logró anular su veto mediante una votación. Era un sorprendente gesto de rechazo hacia el presidente y la política de

tolerancia al apartheid promulgada por la derecha estadounidenses durante la Guerra Fría.

En 1990, después de casi tres décadas tras las rejas, Nelson Mandela, el hombre que los seguidores de Reagan y los conservadores alguna vez habían tildado de terrorista racial, fue liberado de prisión. Cuatro años más tarde, se convertiría en el primer presidente negro de Sudáfrica, y rendiría tributo a los activistas anti-apartheid estadounidenses al evocar a Martin Luther King con las palabras "¡Libres al fin! ¡Libres al fin!".

No obstante, en los Estados Unidos, toda la energía –de los jóvenes, los viejos, los blancos, los negros, los morenos, los amarillos y los rojos– que se había acumulado durante tres décadas para combatir la segregación comenzaría a dispersarse lentamente. El fin del apartheid sería recordado como una de las últimas grandes victorias en la lucha estadounidense contra la segregación. Nada de lo que vendría después sería tan claro o evidente.

Durante las últimas dos décadas del milenio, los neoconservadores, con la aquiescencia del sector "moderado" de ambos partidos, deshicieron los avances de medio siglo de progresismo. Se socavó la seguridad de los trabajadores y la protección del medio ambiente. El tamaño y la influencia de los sindicatos se vieron reducidos a su nivel más bajo desde el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Cientos de miles de millones de dólares antes destinados a combatir la pobreza ahora pasaron a financiar el ejército. Ya no se hablaba de responsabilidad social, sino individual.

No solo se trataba de la supervivencia, sino de la *gratificación* de los más fuertes. El republicano Kevin Phillips comenzó su importante crítica de la década de Reagan, *The Politics of the Rich and Poor*, con esta observación: "Los ochenta significaron el triunfo de las clases altas de Norteamérica: una celebración ostentosa de la riqueza y el influjo político del tercio más rico de la población y una glorificación del capitalismo, la libertad de mercado y las finanzas".

El gobierno promovió la economía de la oferta, mejor conocida como teoría del derrame: la dudosa idea de que la reducción de impuestos a los ricos y las grandes empresas estimularía la economía entera del país. El porcentaje de las cargas impositivas federales correspondientes al sector empresarial se desplomó a un mero 15%, la mitad de lo que había sido durante la década del cincuenta, lo que representaba una pérdida de 250.000 millones de dólares de recaudación anual. Algunas multinacionales estadounidenses llegaron a acumular más capital que la mayoría de los países.

Al mismo tiempo, Reagan y Bush solicitaron con éxito al Congreso enormes aumentos en el presupuesto militar para financiar incursiones vinculadas con la Guerra Fría en todo el mundo. A pesar de haber iniciado su mandato con promesas de terminar con los déficits y mostrar "presupuestos equilibrados", la deuda de los Estados Unidos alcanzó las cifras más altas de la historia, relegando a la siguiente generación la responsabilidad de pagarla. La mayor parte de las cargas impositivas recayeron sobre los contribuyentes de la clase media y la clase trabajadora, mientras que las políticas monetarias antiinflacionarias mantuvieron las tasas de desempleo a niveles elevados.

La brecha entre ricos y pobres se profundizó de un modo nunca visto desde la Gran Depresión. Entre 1983 y 1989, el 1% de los hogares vio cómo aumentaba su patrimonio neto en un 66%, mientras que en cuatro de cada cinco familias disminuyó. Para las minorías étnicas, el impacto fue aún mayor. En 1983, la familia blanca promedio poseía once veces más capital que la negra o latina. En 1989, esa brecha prácticamente se había duplicado.

Los ochenta marcaron el inicio de una redistribución masiva de la riqueza hacia los sectores más acomodados. El resto podía sintonizar el programa de Robin Leach, *Lifestyles of the Rich and Famous* [Estilos de vida de los ricos y famosos], que de 1983 en adelante se encargó de mostrar los exuberantes frutos de la política fiscal de Reagan. El 19 de octubre de 1987, la burbuja especulativa finalmente estalló y dio lugar a una impresionante crisis del mercado bursátil.

No resulta sorprendente entonces que la fe en la democracia estadounidense se haya trocado en cinismo. La cantidad de votantes activos disminuyó dramáticamente. El centro no podía seguir resistiendo. El idealismo se había evaporado de la política y la desilusión crecía día a día.

La gente se recluyó en sí misma, abandonando toda posibilidad de unirse o formar parte de algo más amplio.

Incluso el movimiento de los derechos civiles, esa fuente histórica de fe y esperanza, estaba atravesando una situación precaria, algo que podía verse claramente, sobre todo, en el colapso de la coalición entre la comunidad judía y la negra.

La historia de este movimiento generalmente comienza en 1909, cuando un grupo de abogados negros y judíos se unen para fundar la National Association for the Advancement of Coloured People [Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color] (o NAACP), con el objetivo de terminar con los linchamientos racistas. Luego vienen las denuncias de antisemitismo, nazismo y racismo de parte del cantante y activista negro Paul Robeson, por las cuales el jefe del FBI, J. Edgar Hoover, lo incluye en las listas de subversivos. Finalmente, el movimiento culmina en 1964, cuando "The Times They Are A-Changin'", de Bob Dylan, sirve de telón de fondo al descubrimiento del asesinato de tres activistas de la "Freedom Summer"[3] –dos de los cuales eran judíos y uno, negro– en la granja Old Jolly Farm, en Misisipi.

Es innegable, claro, que la NAACP siempre se vio afectada por problemas ligados a intereses raciales. A principios de los sesenta, mientras jóvenes activistas judíos viajaban al sur –donde se convertirían en víctimas de los racistas blancos–, los dueños de tiendas y locadores judíos en los guetos del norte eran atacados por los líderes de la comunidad negra. Malcolm X añadió a sus críticas sobre la situación en su país una famosa denuncia contra el sionismo, sobre todo por el trato de Israel hacia los palestinos.

En Nueva York, la ciudad donde Malcolm x, Marcus Garvey y Louis Farrakhan encontraron su voz, nunca se vivió el movimiento de los derechos civiles como en el sur. Apenas dos semanas después de que el presidente Lyndon B. Johnson firmara la "Civil Rights Act of 1964" [Ley de los Derechos Civiles de 1964], las protestas en Harlem y Bed-Stuy, originadas en respuesta al asesinato de un adolescente negro a manos de la policía, derivaron en disturbios que

3. "Freedom Summer" (Verano de la Libertad), también conocida como "Mississippi Summer Project" (Proyecto del Verano de Misisipi) fue una campaña llevada a cabo en 1964 para motivar a los afroamericanos de Misisipi a registrarse en el padrón electoral y votar en las elecciones, de las cuales generalmente habían sido excluidos en el pasado. [N. del T.]

se extendieron durante días, que a su vez provocaron levantamientos similares en lugares como Filadelfia y Rochester. A menudo, los negocios judíos eran los primeros que los protestantes incendiaban. En el norte, la militancia era casi física y aparentemente excluía la posibilidad de cualquier tipo de coalición.

Ese tipo de militancia llegó a su auge en 1968, en el distrito escolar de Ocean Hill-Brownsville, en Brooklyn, donde se desató un conflicto que activistas, líderes y escritores negros y judíos siguen lamentando hasta el día de hoy y que, en retrospectiva, parece ser uno de los eventos que inauguraron la era post-derechos civiles en los Estados Unidos.

La polémica se originó a causa de una disputa entre, por un lado, afroamericanos y puertorriqueños de clase baja –sector que representaba el 95% de la población del distrito– y, por el otro, un sindicato docente, mayormente judío y progresista. En 1967, bajo el lema "Control comunitario", la nueva junta escolar, recientemente electa e integrada en gran parte por activistas negros, eligió a un nuevo superintendente y a cinco nuevos directores, todos afroamericanos. No obstante, la United Federation of Teachers (o UFC), cuyo contrato en la ciudad había vencido, comenzó el año escolar organizando una huelga. La junta decidió entonces reemplazar a los maestros con docentes negros y latinos de la comunidad. Todo estaba listo para un enfrentamiento de enormes proporciones.

Durante los dos años siguientes, el normal funcionamiento del distrito escolar se vio interrumpido de forma constante debido a los choques entre los activistas negros de la comunidad y los líderes sindicales judíos. Al final, el sindicato resultó vencedor, la junta fue disuelta, se dictó que el superintendente tendría que responder de ahí en más a uno de los miembros del consejo estatal, y los docentes de UFC recuperaron sus puestos de trabajo. El movimiento a favor del "control comunitario" se desintegró, y las relaciones entre negros y judíos en la ciudad nunca volverían a ser iguales.

UN MUNDO DE PELIGRO

Con el ascenso del individualismo y el aislamiento, la prioridad pasó a ser la obtención de formas de poder de menor amplitud. Los líderes negros del movimiento de los derechos civiles del norte se reunieron para respaldar la candidatura de un grupo de afroamericanos que se postulaba para cargos en el gobierno, pero

poco a poco fueron perdiendo el apoyo de los jóvenes votantes de los guetos. Fue en ese momento que comenzaron a abandonar la idea de construir bases populares y a decantarse por la política electoral y las campañas mediáticas. Los jóvenes negros y latinos, considerados irrelevantes para el proceso electoral e invisibles a los ojos de la cultura pop mainstream, fueron dejados de lado. A mediados de los ochenta, casi no había contacto entre los organizadores y activistas juveniles, cada vez más numerosos debido a la necesidad de resolver por sí mismos los problemas que los aquejaban, y el establishment de los derechos civiles, que desde hacía tiempo había descartado la idea de formar nuevos líderes entre la juventud.

Y, sin embargo, para los jóvenes negros y latinos, la Norteamérica de Reagan era un lugar de una hostilidad inaudita. La reacción de la derecha, impecablemente organizada y financiada, les había cerrado innumerables puertas. La teoría del derrame y la evasión impositiva como forma de protesta habían agotado las arcas de los gobiernos municipales y fomentado el crecimiento de los suburbios, lo que a su vez aceleró el éxodo blanco y un nuevo proceso de segregación racial. Estas tendencias se hacían patentes al mismo tiempo que los demógrafos auguraban la generación de jóvenes más diversa en términos raciales de toda la historia de los Estados Unidos.

En ciudades norteñas como Detroit, Chicago, Cleveland y Nueva York, casi todos los afroamericanos vivían en condiciones de creciente aislamiento racial y económico. Los sociólogos, haciendo eco de William Julius Wilson, ahora hablaban de una "*underclass*" [clase marginal], un segmento de las comunidades de minorías étnicas sumido permanentemente en la pobreza y el desempleo. Sin embargo, incluso en los suburbios, más del 60% de los alumnos negros y latinos asistían a escuelas predominantemente minoritarias. Dos décadas de progreso integracionista fueron revertidas de un modo brusco y drástico. Los blancos jóvenes constituían el grupo más segregado de todos: el alumno blanco promedio asistía a escuelas que eran más de un 80% blancas. A nivel nacional, los incidentes relacionados al odio racial se multiplicaron.

UN NUEVO MOISÉS NEGRO

Mientras los políticos negros y las organizaciones de derechos civiles parecían moverse con lentitud y sin eficacia en este nuevo contexto, Louis Farrakhan, clérigo de la Nación del Islam, enardecía la imaginación de la juventud negra, furiosa y desunida. Desde el podio, agitaba su puño, gritando: "Me planto con valentía aquí, en Norteamérica, sin ejército ni armas, para denunciar la iniquidad del gobierno de los Estados Unidos".

En un momento en el cual la derecha y su pequeño séquito de conservadores negros, bien financiados, habían logrado absorber el lenguaje de los derechos civiles para afirmar que los afroamericanos ya no sufrían opresión alguna, Farrakhan declamaba: "No tenemos que perder el tiempo debatiendo si el racismo existe o no. El racismo ejerce una influencia tal que ya ha corrompido la religión, la política, la educación, la ciencia, la economía y todo aspecto crucial de la vida". Sin embargo, Farrakhan tampoco era adicto a la piedad progresista, y exigía indemnizaciones por la esclavitud, exhortaba a los hombres negros a salvar su raza y le recordaba a sus seguidores lo que Elijah Muhammad había predicado: "La separación es la solución".

En aquellos lugares en donde la corrupción o incompetencia policial había cedido las calles a las drogas y la violencia, el clero de la Nación del Islam avanzaba para clausurar a la fuerza las *crack houses*[4] y retomar el control en las cuadras devastadas por las drogas. El brío de las "patrullas islámicas" de la Nación del Islam y sus programas de *dopebusters* [cazadores de drogas] causaron una gran impresión entre los sitiados habitantes de los guetos. De igual modo, el mensaje de Farrakhan, quien postulaba la autosuficiencia y autosuperación como las bases del desarrollo comunitario, caló hondo en los descendientes relativamente privilegiados y de clase media del movimiento de los derechos civiles y el Black Power.

Cuando la generación del hip-hop comenzaba a acercarse a la mayoría de edad, la izquierda negra era una mera sombra de lo que había sido en el pasado. Los líderes afroamericanos estaban regresando a una era en la que primaba aquello que el académico progresista Manning Marable alguna vez denominó "el complejo mesiánico". En la historia del pueblo afroamericano, arguyó Marable, una y otra vez, la gente ha recurrido a figuras religiosas y masculinas para que estas los salvaran. Los movimientos sociales quedaban siempre en manos de algún

4. Las *crack houses* (literalmente, "casas de crack") es el término con el que se denomina en los Estados Unidos a los inmuebles viejos, abandonados o tomados de los barrios marginales, donde se fabrican o trafican drogas, en especial el crack. [N. del T.]

Moisés. Louis Farrakhan era el más reciente representante de esta tendencia. La izquierda negra interpretó el ascenso de Farrakhan como un preocupante signo de su propia debilidad y una seria amenaza al avance de la lucha por la libertad.

Sin embargo, para los más jóvenes, a quienes ya se les había negado tantas cosas y repetido infinidad de veces que "simplemente dijeran que no",[5] Farrakhan parecía ser alguien que por fin les decía que sí. Bill Stephney, futuro fundador de Public Enemy, observó: "Era el único líder negro que nos aseguraba: 'Ustedes, los hombres negros, pueden levantarse. Pueden tener familias fuertes. Pueden fundar sus propios negocios. *Pueden actuar*'. Era el único líder que afirmaba cosas positivas".

Farrakhan era despreciado por progresistas, conservadores, blancos y negros del status quo por igual. El senado de los Estados Unidos lo había repudiado unánimemente, se le adjudicaban tendencias antisemitas, y los medios lo trataban como a un paria. Todos esos factores, no obstante, contribuyeron a proyectarlo como una de las pocas figuras de la generación anterior que los jóvenes podrían llegar a seguir.

Este representante de la Nación del Islam parecía entender mejor que cualquier otro líder negro la crisis a la que se enfrentaba la generación actual, abandonada a sus propios recursos o contenida a la fuerza. A mediados de 1989, cuando la violencia entre afroamericanos iba en aumento, Farrakhan comenzó a tratar de ganarse el favor de los jóvenes. Primero se acercó a los más marginales, organizando una cumbre de paz sin precedentes entre las pandillas de Chicago. Luego visitó la prisión Cook County Jail, donde se lo recibió como a un héroe.

Durante los años siguientes, su eslogan más repetido fue "*Stop the Killing*" [Detengan la matanza]. En sus discursos, Farrakhan afirmaba que no era ninguna casualidad que los negros se estuvieran matando entre sí en cantidades inauditas. Estaba todo planeado. "Creemos que el gobierno [...] está asustado debido al crecimiento de la población de la gente de nuestra raza", le dijo a Andrea Ford, periodista de *Los Angeles Times*. "Creemos que, para ellos, los negros son una comunidad inútil que, según los sociólogos, siempre estará en los márgenes. Y cuando uno tiene algo que no sirve para nada, trata de descartarlo si no puede encontrar la manera de volverlo provechoso."

El 25 de junio, Farrakhan transmitió su mensaje a más de mil líderes y miembros de las pandillas. "El gobierno de los Estados Unidos de América está planeando un ataque contra la comunidad negra, apuntado en especial a los jóvenes", les dijo. "Hermanos, están siguiéndole el juego al enemigo, y él los está usando para preparar su destrucción." Si los jóvenes negros no se unían para defenderse, indudablemente serían erradicados.

Los progresistas blancos veían con desesperación el exacerbamiento de la brecha racial y denunciaban la existencia de "políticas identitarias" y "paranoia negra". Otros tenían la impresión de haber retrocedido dos décadas en el tiempo. Un especialista en ciencias políticas blanco, dedicado al estudio de levantamientos urbanos, señaló: "Hemos creado una conciencia revolucionaria en las clases marginales afroamericanas".

HOWARD BEACH

En 1986, apenas once semanas después de la victoria anti-apartheid en el Congreso, Michael Griffith, un muchacho de veintitrés años y de ascendencia trinitense, murió atropellado en Queens, luego de que un grupo de blancos lo golpeara y lo persiguiera gritando: "¡Negro, estás en el barrio equivocado!".

El incidente comenzó la tarde del viernes antes de Navidad. Griffith, su amigo Timothy Grimes, su padrastro Cedric Sandiford y su primo, Curtis Sylvester, habían ido a Far Rockaway para cobrar un cheque por el trabajo que Griffith había realizado en una obra de construcción. Cuando volvían, cruzando Jamaica Bay, en una parte desolada del Cross Bay Boulevard, el Buick modelo 76 de Sylvester se recalentó. Él se quedó en el auto y Griffith, Sandiford y Grimes caminaron hasta el barrio más cercano, Howard Beach, mientras empezaba a oscurecer.

Howard Bay, ubicado al norte de Jamaica Bay, entre suaves marismas salinas, alguna vez fue un centro turístico. A mediados de los ochenta ya se había convertido en un enclave exclusivamente blanco, situado entre la autopista

5. Alusión a "*Just say no*" ("Simplemente digan que no"), eslogan creado por Nancy Reagan para una famosa campaña contra el uso de drogas, implementada en los Estados Unidos desde los ochenta hasta principios de los noventa. Con el tiempo, la frase empezó a aplicarse también en campañas similares contra la violencia y el sexo prematrimonial. [N. del T.]

Belt Parkway, varios basureros y el aeropuerto John F. Kennedy. La población de la ciudad de Nueva York estaba integrada casi en un 50% por negros y latinos, pero todavía quedaban en Queens y Brooklyn algunas zonas aisladas de las cuales los blancos nunca se habían ido. Las políticas económicas de Reagan habían devastado muchos sitios de este estilo, como Bensonhurst (donde una muchedumbre de blancos atacó a tres empleados afroamericanos del Departamento de Veteranos de Guerra en 1983) y Gravesend (donde, en 1982, un grupo de matones persiguió a tres empleados afroamericanos del sistema de transporte público y mató a golpes a uno de ellos). Howard Beach, no obstante, era distinto: su población consistía principalmente en familias de clase media y había atravesado un importante crecimiento económico durante la década. Aun así, el barrio era conocido principalmente por ser el hogar del mafioso John Gotti, y la mayoría de los habitantes parecía opinar que, si algún negro o hispano entraba al vecindario, era para robar o violar.

Griffith, Sandiford y Grimes estaban caminando por la calle hacia Howard Beach cuando un grupo de jóvenes blancos en un auto les pasó por al lado, insultándolos a los gritos. Los tres siguieron caminando, se detuvieron en la New Park Pizzeria y pidieron que les indicaran cómo llegar a la boca de metro más cercana. Luego se sentaron a descansar y comer. Cuando se levantaron para irse, notaron que los blancos del auto habían vuelto, y traían refuerzos. Eran docenas.

Iba a ser una de esas noches. Dos horas antes, en otra parte del barrio, alguien había llamado a la policía porque una pandilla de blancos había golpeado y perseguido a dos jóvenes latinos. Y mientras Griffith, Sandiford y Grimes estaban comiendo, la policía recibió una llamada que denunciaba la presencia de "tres negros sospechosos". Cuando los oficiales acudieron al lugar, vieron a los tres chicos comiendo tranquilamente y se fueron.

Ahora era pasada la medianoche. El grupo de blancos estaba borracho; algunos de ellos tenían bates de béisbol y otros, bastones o ramas. Les gritaron: "Negros, no deberían estar aquí". Al intentar irse, la turba se les tiró encima y comenzó a golpearlos. Sandiford se cubrió y gritó: "¡Por dios, no nos maten!". Grimes recibió un impacto fuerte, pero aun así logró huir hacia el norte, adentrándose en la fría oscuridad. Griffith y Sandiford, por su parte, se fueron corriendo en dirección oeste, con la multitud pisándole los talones a pie y en auto.

Los alcanzaron a ocho cuadras de distancia, en un pastizal adyacente a Belt Parkway, donde comenzaron a darles una brutal paliza. Sandiford se hizo el muerto y Griffith se escabulló por un agujero en la verja que daba a los seis carriles de la autopista. Cuando trató de cruzar –aturdido, tal vez, y seguramente adolorido y aterrorizado– fue embestido por un automóvil. Su cuerpo aplastó el capó y rebotó en el parabrisas, cayendo sobre la línea que dividía los carriles. La policía encontró más tarde a Sandiford, malherido y mareado, avanzando a los tumbos y a ciegas por la calle.

El alcalde Ed Koch comparó el crimen con los linchamientos de los estados sureños, declaró que se trataba de "el incidente más horrendo" que había visto durante su mandato y se trasladó a Howard Beach para exigir la creación de una nueva Comisión Kerner.[6] Al hablar con los medios, afirmó que el país seguía dividido en dos sociedades: una negra y una blanca. Los vecinos de Howard Beach lo abuchearon. Algunos dijeron a los periodistas que lo mismo les hubiera pasado a ellos si se les hubiera ocurrido salir a caminar a la madrugada por Bed-Stuy.

Emerson J. Moore, el único obispo católico de raza negra de la ciudad de Nueva York, aseguró: "He vivido en Nueva York toda mi vida, y la brecha racial es más grande que nunca. Las cosas están muy mal ahora, y temo que se avecina un verano muy caldeado".

En el seno de la comunidad afroamericana de la ciudad, después del asesinato de Stewart, el tiroteo de Goetz y el resto, el significado de la muerte de Michael Griffith era muy claro. El racismo norteño estaba vivito y coleando, y ya era hora de hacer algo al respecto. La furia era el rasgo preponderante de las respuestas al incidente, lo que aparentemente tomó por sorpresa a los líderes negros de los derechos civiles. En ese momento, algunos incluso invitaron a los cenicientos íconos del movimiento sureño para que vinieran al norte y los aconsejaran. Aun así, muchos preferían seguir una línea más militante y nacionalista, y guardaban la esperanza de que surgieran líderes nuevos. No querían a alguien que hubiera marchado junto con Martin Luther King en un pasado ya borroso, sino a un Malcolm X moderno, que supiera responder a la tensión y el miedo del presente.

6. La National Advisory Commission on Civil Disorders (Comisión Asesora Nacional sobre los Disturbios Civiles), conocida generalmente como Comisión Kerner (por su presidente, Otto Kerner, gobernador de Illinois) fue un cuerpo integrado por once miembros y establecido por el presidente Lyndon B. Johnson para investigar las causas de los disturbios raciales de 1967 en los Estados Unidos. [N. del T.]

Los abogados de Sandiford y Grimes, Alton Maddox y C. Vernon Mason, adoptaron un enfoque agresivo. A Sandiford todavía lo indignaba el hecho de que, después de recibir la golpiza, la policía lo hubiera acosado y tratado como a un sospechoso. Por su parte, el reverendo Al Sharpton –quien en aquella época, con apenas treinta y un años, ya había sido predicador en su infancia, organizador comunitario durante su adolescencia y promotor de giras de James Brown y Michael Jackson– encabezó una serie de marchas hasta Howard Beach, que solían terminar en la New Park Pizzeria. Separados por unos pocos policías, los manifestantes se enfrentaban con los irritados vecinos blancos del barrio.

Asimismo, entraron en escena jóvenes activistas anti-apartheid, como Lisa Williamson, de Rutgers, la líder de la recientemente formada National African Youth and Student Alliance. Williamson, Sharpton y Sonny Carson, quien ya había participado en la polémica de Ocean Hill-Brownsville, pidieron un "día de duelo e indignación" y un boicot simbólico a los negocios de gente blanca. El 21 de enero, diez mil protestantes avanzaron por toda la ciudad seguidos por la policía, hasta llegar a la residencia del alcalde Koch. "Alcalde Koch, ¿ya se enteró? Howard Beach es Johannesburgo", cantaban debajo de su ventana. "¡Black Power! ¡African Power!"

EL HIP-HOP EN UNA NUEVA ERA

Esas eran las tendencias que circulaban a mediados de los ochenta. La cultura que había emanado de las calles del Bronx estaba atravesando la transición hacia una nueva era.

El grafiti, desplazado de los metros, se extendió por las calles, las autopistas y los trenes de carga, iniciando una nueva ola de persecución policial y peleas internas. Las guerras de estilos se diseminaron en miles de ciudades distantes, donde nuevos y fervientes movimientos inauguraron otros frentes de combate con las autoridades locales.

El b-boying, un tipo de baile que ya había muerto una vez en Nueva York, volvió a desaparecer, reemplazado por varios otros que se pusieron sucesiva y fugazmente de moda. Pasos como el *whop*, el *reebok*, el *cabbage patch* y muchísimos más lograron que todo el mundo volviera a las pistas de las discotecas; pero duraron mucho menos que el b-boying. La tercera generación de b-boys siguió cultivando esta forma artística, mientras que los discípulos de la Rock Steady Crew se multiplicaban en el resto del planeta.

El rap resultó ser la forma ideal de convertir a la cultura hip-hop en un bien de consumo: era algo incesantemente novedoso, reproducible, maleable y perfectible. Los grupos de rap se redujeron en tamaño, pasando de los cinco integrantes de los Furious Five y Funky 4 + 1 More a los tres de los Treacherous Three, y ahora a los dúos como Cash Money and Marvelous o Eric B. & Rakim.

En general, los DJs seguían encabezando los eventos y las grabaciones, e incluso disfrutaron de un breve período de esplendor artístico después del clásico "Adventures on the Wheels of Steel" de Grandmaster Flash, con singles como "Rockit" de Herbie Hancock, "Crazy Cuts" de Grandmixer D.ST. y "2, 3 Break" de The B-Boys. Sin embargo, ya no tenían el protagonismo ni el papel musical central que implicaba la prominencia de sus nombres. Ese lugar fue ocupado por los productores de discos una vez que las cajas de ritmos y los samplers se transformaron en herramientas del hip-hop. Los primeros sellos discográficos de rap ya habían marginalizado al DJ, y las nuevas tecnologías imitaban y ampliaban sus capacidades musicales con gran eficacia. Gracias al surgimiento del productor de rap, la llegada de raperos extraordinarios y el creciente flujo de capital, el hip-hop empezó un período de notable evolución artística.

En 1986, el rap eclipsó al resto de los movimientos. Se había ampliado, incorporando muchas nuevas variantes pop: el rap satírico, el rap preadolescente, el rap para adultos, el rap de Roxanne, el rap de Reagan, el rap de John Wayne... Aun así, en esta nueva época de crisis, como había sucedido antes con la acosada generación roots de Jamaica, los raperos eran reconocidos cada vez más frecuentemente como "las voces de su generación". El centro del mundo del rap gravitaba decididamente hacia el nacionalismo afroamericano. La cultura del hip-hop se reacomodó y reinventó sus raíces, representándose ahora como un género rapero, un género serio, un género negro.

El improbable epicentro de esta nueva energía era el cinturón negro de Long Island.

Public Enemy en 1988. Foto © Michael Benabib / Retna Ltd.

12.

LO QUE TENEMOS PARA DECIR

LOS SUBURBIOS NEGROS, LA SEGREGACIÓN Y LA UTOPÍA A FINES DE LOS OCHENTA

Ay, uh, no obtuvimos nuestros cuarenta acres y una mula, pero sí te obtuvimos a ti, C.C.[1]
George Clinton

Long Island, where I got 'em wild and
That's the reason they're claiming that I'm violent[2]
Chuck D

"Def Jam es el sello discográfico suburbano por excelencia" escribió el crítico de música Frank Owen en uno de los primeros artículos sobre Public Enemy. Según afirmó, Russell Simmons y Rick Rubin estaban creando "mú-

1. "Cuarenta acres y una mula" es una expresión popularizada luego de la Guerra Civil de los Estados Unidos, que aludía a lo que muchos esclavos recién liberados esperaban obtener como indemnización de parte del Estado. Este resarcimiento, finalmente, nunca se materializó. "C.C." son las siglas de "Chocolate City" (ciudad de chocolate), es decir, cualquier ciudad cuya población sea mayoritariamente negra, como Washington D.C. o Nueva York. [N. del T.]
2. "Long Island, donde los pongo como locos/ y por eso dicen que soy violento."

sica negra que, por primera vez, no ha tenido que revestirse del glamour de la farándula ni adoptar las costumbres de las clases más altas para llegar al éxito". La suya era una batalla contra "el aburguesamiento de la música negra". Era significativo que Simmons, Run DMC y LL Cool J fueran oriundos de Queens, un distrito residencial de clase media, y que Rubin, Original Concept y Public Enemy provinieran de "las acomodadas comunidades costeras de Long Island".

Owen citó al rapero principal de Public Enemy, Chuck D, un tipo de una elocuencia intimidante, cuyos ojos parecían estar siempre ocultos por la visera de su gorra de béisbol. "Los raps de los suburbios son un poco más amplios", afirmaba Chuck. "No se concentran en temas tan específicos como los raps de los barrios marginales. En los suburbios, uno puede rapear sobre cosas que hace todos los días, como ir al parque o a nadar. El resto del país puede identificarse con eso."

Sin embargo, el arte de Public Enemy se mantendría siempre refractario a la sociología barata. El segundo single de la banda, "You're Gonna Get Yours", era una oda que Chuck le dedicaba a su Oldsmobile 98, "el auto por excelencia para los amigos del barrio", un tema tan estadounidense como "Little Deuce Coupe" de los Beach Boys. Aun así, la canción también hablaba de la manera en que los policías trataban sistemáticamente a los negros como criminales en potencia, y de cómo se podía combatir ese tipo de acoso policial adoptando una actitud pandillera y orgullosa. Este acto desafiante se ubicaba dentro del contexto histórico de la segregación impulsada por la autopista de Robert Moses y de las cláusulas en los contratos inmobiliarios que establecían restricciones raciales en Levittown. En realidad, Chuck nunca rapearía sobre ir al parque o a nadar. Los suburbios que dieron a luz a la vanguardia cultural de Def Jam no eran la Nueva Frontera inocua y burguesa con la que tantos soñaban.[3]

3. La "Nueva Frontera" es un término popularizado por Robert F. Kennedy en 1960 para designar la suma de los objetivos de sus políticas progresistas, como la disminución de la pobreza, la protección de los derechos laborales y la integración racial, entre otros. [N. del T.]

EL CINTURÓN NEGRO Y LA NUEVA SEGREGACIÓN DE LONG ISLAND

Después de la Segunda Guerra Mundial, los afroamericanos comenzaron a mudarse a los suburbios de Queens. Lo que se conocería como el "cinturón negro" no tardó en rebalsar los límites al este del distrito y en expandirse hasta los condados de Nassau y Suffolk, en Long Island. En los años setenta, ya abarcaba desde Merrick y Freeport hasta Hempstead, pasando por Roosevelt.

"Long Island representaba una suerte de puesto fronterizo para muchos neoyorquinos que querían escapar de la decadencia urbana norteamericana durante los sesenta", explicó Bill Stephney. "Los grupos étnicos blancos –italianos, judíos de ascendencia europea, irlandeses– se estaban yendo de varios sectores de la ciudad de Nueva York para alejarse de los negros y latinos. Sin embargo, esa generación de afroamericanos de clase trabajadora y clase media que vivía en barrios como Bed-Stuy, Parkchester, el Bronx y Harlem también querían lo mismo: criar a sus hijos en casas con jardín y pajaritos cantando de fondo. El supuesto 'sueño americano'."

Todos los integrantes principales de lo que sería Public Enemy –Carlton "Chuck D" Ridenhour, Bill Stephney, Hank "Shocklee" Boxley, William "Flavor Flav" Drayton, Richard "Professor Griff" Griffin y Harry "Allen" McGregor– nacieron entre 1958 y 1961, y se mudaron al cinturón negro a principios de los setenta. Según los datos del censo de 1980, más del 40% de los blancos de Nueva York vivía en los suburbios, donde solo se encontraba el 8% de la población negra. En otras palabras, eran parte del "diez por ciento más talentoso" de la raza,[4] y encarnaban las esperanzas más ambiciosas de los integracionistas.

El padre de Bill, Ted Stephney, había sido una especie de Jackie Robinson: se había incorporado a la redacción de la revista *Sports Illustrated* en 1954 y

4. El "diez por ciento más talentoso de la raza" o *The Talented Tenth* es un término acuñado a fines del siglo XIX por progresistas blancos norteños y popularizado por W.E.B. Du Bois en un famoso ensayo homónimo. La expresión alude a la necesidad de fomentar el desarrollo de una minoría dentro de la población afroamericana que pueda lograr avances para el resto de la raza negra. Esta postura se contraponía directamente a la de intelectuales como Booker T. Washington, según quienes, más que crear una elite, se debía educar a las masas negras y, de ser necesario, tolerar la segregación. [N. del T.]

llegó a ser su primer editor negro. En 1965, trasladó a su familia del Harlem a Hempstead. Los Stephney eran pioneros en su manzana, una de las tres familias afroamericanas entre las aproximadamente cuarenta blancas. Más familias negras se mudaron al vecindario; pero, en la práctica, la integración nunca tuvo los efectos esperados por los activistas de los derechos civiles.

En 1966, los funcionarios del Departamento de Educación del Estado de Nueva York ordenaron que se integraran los barrios de Freeport, Glen Cove, Roosevelt y Amityville, los cuales cobraron de inmediato un mayor atractivo para las familias negras que buscaban comprar una casa. Los agentes inmobiliarios, a su vez, comenzaron a asegurarles a los propietarios blancos locales que les convenía vender sus hogares y "mejorar sus condiciones de vida" mudándose a las nuevas viviendas en el norte y el este. Gracias a su habilidad para explotar el miedo, estos agentes lograban duplicar sus ventas recurriendo a una práctica conocida como "acoso inmobiliario". Esta combinación de racismo y economía de mercado garantizó que los barrios solo estuvieran "integrados" de manera pasajera.

Cuando la familia de Chuck se mudó del complejo de viviendas Queensbridge Houses a Roosevelt en 1969, haciendo realidad el sueño americano por apenas veinte mil dólares, el porcentaje de negros en el vecindario hacía tiempo que había superado el límite tácito de entre el 10% y el 20%, lo que bastaba para desencadenar el éxodo blanco. "Dos años antes, más o menos un 90% era blanco. Cuando nos mudamos, sería el 50%. Dos años más tarde, un 90% era negro", calculó. Así, Chuck, el más grande de los tres hijos de la familia, se crio en un barrio casi totalmente negro.

A pesar de que la "Fair Housing Act" [Ley de Equidad de Vivienda] de 1968 había prohibido la discriminación en la venta y alquiler de hogares, según Stephney, "a los negros les mostraban solamente Hempstead, Roosevelt y partes de Freeport, y también New Cassel". Otros barrios de Long Island, como Wyandanch, Brentwood y Amityville –el hogar de raperos como Rakim Allah, EPMD y De La Soul, respectivamente– también pasaron a ser en su mayor parte negros. En la zona intermedia, lugares como East Meadow, Baldwin, Rockville Centre, el ex "supersuburbio" de Levittown y las relucientes "ciudades fronterizas" o barrios aislados que rodeaban el cinturón negro al norte y al este seguían siendo predominantemente blancos.

A comienzos de la década del setenta, el cinturón negro de Long Island ya estaba bien establecido. Dos décadas más tarde, *Newsday* descubriría que las

prácticas ilegales de segregación inmobiliaria seguían vigentes, y afirmaría que en Long Island podía verse una distribución racial "similar a la del apartheid". Mientras que las victorias del movimiento de los derechos civiles y el Black Power habían ampliado la clase media afroamericana, esa clase ahora se encontraba tan segregada como sus contrapartes "marginales".

SIEMPRE EN EL MEDIO: LA CLASE MEDIA NEGRA

Sí, habían logrado llegar a Long Island; pero no era la tierra prometida. Los suburbios negros constituían una pequeña isla en medio de un mar de blancos, prueba innegable de la resistencia blanca al sueño de Martin Luther King.

Newsday reveló que, si bien muchos de los alumnos blancos de Long Island accedían a algunas de las mejores escuelas del país,

> más de la mitad de los cuarenta mil niños negros en edad escolar de la zona asisten a clase en once distritos donde los programas y recursos educativos son visiblemente inferiores a los de los colegios blancos: los materiales educativos son precarios; los docentes cuentan con menos experiencia y salarios menores; el rendimiento académico es más bajo; la tasa de abandono escolar es mayor; y pocos alumnos llegan a la universidad.[5]

En una encuesta que llevó a cabo la revista, la mayoría de los afroamericanos juzgó que las relaciones raciales eran "regulares" o "malas", y tres de cada cuatro expresó deseos de vivir en comunidades integradas. En cambio, el 55% de los blancos de Long Island prefería vivir en barrios mayormente blancos, una cifra muy superior al promedio en el resto del país.

Algunos jóvenes de raza blanca parecían compartir la opinión de sus padres. En 1985, un complejo de cines en Franklin Square, un barrio blanco que lindaba con Hempstead, estrenó *Krush Groove*, la película de Run DMC, junto con el sangriento film de terror de Freddy Krueger, *Pesadilla en la calle Elm*,

5. "A World Apart: How Long Island's School Districts Can Be Desegregated", *Newsday*, 13 de enero de 1991.

ambientado en un vecindario burgués de clase media. Las peleas entre jóvenes negros y blancos no se hicieron esperar. Un adolescente se quejó de que *Krush Groove* atrajera a "un público de negros a un barrio blanco, lo que siempre termina mal, sobre todo porque salen de ver la película muy excitados". El film de Run DMC era una comedia. Los críticos la detestaron, pero era la primera vez que alguien la acusaba de ser demasiado provocadora.

Los policías blancos actuaban como si los suburbios negros fueran una frontera que no dejaba de avanzar. Si bien los afroamericanos representaban apenas el 9% de la población de Long Island, constituían el 30% de los individuos arrestados en los condados de Nassau y Suffolk y el 43% de los sospechosos a los cuales les disparaba la policía. Solo el 2% de los oficiales de la fuerza era negro. La encuesta de *Newsday* también develó que la desconfianza en la policía era cuatro veces más común entre los afroamericanos que entre los blancos.

Los sociólogos habían comenzado a denominar "suburbios marginales" a los lugares como el cinturón negro. Las viviendas tenían cada vez mayor antigüedad, los valores de los inmuebles se habían estancado, la educación y los

servicios sociales estaban en plena decadencia, y habían comenzado a aparecer los primeros *dealers* de crack. Este sector de la población afroamericana se encontraba entre la pobreza negra y el éxodo blanco. Era una zona intermedia, una barrera que escudaba a la *nueva* Nueva Frontera de blancos de clase alta, en los suburbios más apartados, de los guetos de clase baja, donde vivían las minorías étnicas.

Para los especialistas neoconservadores y neoliberales, el fin de la integración significaba que había llegado la hora de que el "diez por ciento más talentoso de la raza" negra se hiciera cargo de salvar al resto. Sin embargo, como señaló Ellis Cose en su libro *The Rage of a Privileged Class*, "lo paradójico de estos argumentos es que los 'negros decentes' que supuestamente salvarán a Norteamérica de las clases marginales, esos modelos de la virtud burguesa que rescatarán a los guetos de la violencia, también se encuentran sumidos en un rencor silencioso o un estado de furia reprimida. Tomados en su conjunto, sufren como mínimo la misma alienación y profesan el mismo pesimismo que quienes se encuentran en la precaria periferia de la sociedad".

La vida allí, en el borde que separaba dos mundos distintos, donde todo se mezclaba y entrechocaba, podía infundir la sensación de encontrarse siempre atrapado en un lugar intermedio: una "doble conciencia" como la descripta por Du Bois,[6] solo que agravada por la diferencia de clase. De cualquier modo, ser negro y de clase media también tenía su aspecto liberador. La encuesta de *Newsday* resaltó esa aparente contradicción: "La mayoría de los afroamericanos veían con optimismo el futuro, aunque creían que la segregación seguiría igual o incluso empeoraría".

Uno de los postulados sagrados del movimiento de los derechos civiles era que, si se brindaba a las familias negras acceso a las escuelas y los barrios blancos, eso aumentaría sus expectativas, eliminaría sus supuestas patologías y mejoraría sus oportunidades en la vida. Se daba por sentado que la integración era el ideal económico y cultural de los negros, como la integración era el de los inmigrantes. Sin embargo, aunque a la mayoría de los negros de Long Island les gustaba la idea –de hecho, mucho más que a sus vecinos de raza blanca–, lo cierto es que no creían que la integración fuera *necesaria* para alcanzar el éxito.

Para ellos, el cinturón negro seguía siendo una especie de lugar idílico, donde el hijo de Marcus Garvey, Julius, médico de profesión, podía poner un consultorio de cirugía cardíaca. Los blancos a menudo programaban una consulta con

el Dr. Garvey, veían su color de piel al llegar y después nunca volvían; pero, aun así, a él no le iba nada mal, como tampoco le iba mal a muchos otros afroamericanos que tenían sus propios negocios.

El cinturón negro contaba con una gran riqueza cultural. La madre de Chuck, Judy Ridenhour, fundó el Roosevelt Community Theater y lo administró desde 1971 hasta 1985, capacitando allí a una gran cantidad de jóvenes actores, entre ellos, uno de los amigos de la infancia de Chuck, Eddie Murphy. Por otro lado, a Chuck, Hank, Eddie y Richard Griffin los enviaron a estudiar la cultura negra en los campus blancos. Entre 1970 y 1972, todos ellos asistieron a un programa de verano en las universidades de Hofstra y Adelphi llamado "The Afro-American Experience" [La Experiencia Afroamericana], manifestación local del movimiento nacional a favor de los estudios étnicos y afroamericanos, a cargo de varios miembros de las Panteras Negras, musulmanes negros y estudiantes universitarios. El programa fue una de las principales

6. La "doble conciencia" es un término acuñado por el escritor W.E.B. Du Bois a fines del siglo XIX para describir el dilema psicológico que implica tratar de reconciliar la cultura y tradición africana con la educación y los estándares de origen europeo. [N. del T.]

razones por las cuales Chuck y Hank se decidieron a asistir a esas universidades, todavía mayormente blancas, años más tarde.

Por otro lado, uno nunca se sentía muy lejos de la ciudad en el cinturón negro. "Todos los fines de semana, mi familia, como la de la mayoría, volvía de Long Island para visitar a mis abuelos, tías, tíos y primos en el Harlem y el Bronx", dijo Stephney. Allí fue donde los chicos descubrieron la cultura del futuro.

"Mi abuela vivía en los complejos de viviendas del norte del Bronx, donde DJ Breakout básicamente hacía lo suyo en el Quadrangle", explicó. "Yo tenía trece, catorce años. Mis padres pensaban que el ruido que escuchábamos era *criminal*", dijo entre risas. Stephney estaba consciente de la diferencia de clases. Esos viajes de los fines de semana eran un recordatorio constante de cómo eran las cosas *realmente*, e incluso representaban una oportunidad tentadora.

"Digamos que vivíamos indirectamente la vida que nuestros primos estaban viviendo. Era casi como si imitáramos a la gente pobre. Pero luego podíamos volver a Long Island, ir a la escuela y quizá conseguir que nuestros padres nos dieran algunos dólares extra para comprarnos bandejas de tocadiscos, aprovechando algunas de las ventajas económicas que estaban fuera del alcance de nuestros primos en Bronx River y Soundview Houses."

Los jóvenes del cinturón negro de Long Island eran el resultado del fracaso del sueño integracionista de los derechos civiles, pero también tenían acceso a distintas realidades, y contaban con el tiempo y el espacio suficientes como para planificar y calcular de qué manera ocuparían el lugar que les correspondía en este nuevo mundo.

EL "BIG STREET BEAT" LLEGA A LOS SUBURBIOS NEGROS

Cuando "P.S.K.", de Schooly D, comenzó a sonar en los suburbios negros de Long Island, Harold McGregor y Hank Boxley trabajaban como vendedores en un gran almacén en decadencia llamado TSS, cobrando el salario mínimo y sin ninguna posibilidad de ascenso. Estaban aburridos, insatisfechos y subempleados. Cada tanto, se escabullían para hablar del single de rap más popular del momento y soñar con el futuro.

De noche, Boxley era un DJ famoso, el Afrika Bambaataa de Long Island. En 1974, cuando todavía era un adolescente, había empezado a animar fiestas en el Roosevelt Youth Center; ahora, su unidad de DJ móvil, Spectrum City, era uno de los sound systems mejor conocidos del cinturón negro. Sin embargo, no sabía hasta dónde podía llegar con este proyecto.

Una vez, Spectrum City había estado en el lugar y momento justos. A mediados de los setenta, los adolescentes de clase media negra de Queens estaban armando los sound systems más grandes que se hubieran visto en los distritos, dejando sin trabajo a una gran cantidad de bandas de covers de funk. Los grupos de DJs de Long Island no tardaron en aparecer después. Spectrum City y sus rivales, Pleasure, King Charles y The Infinity Machine, animaban fiestas en centros comunales, pistas de patinaje, cofradías como el Elk Club y los salones de reuniones de los hoteles, antes de pasar a una escena más amplia y atractiva, la de las universidades de la zona, como Adelphi, C.W. Post y el *alma mater* de Boxley, la Hofstra University. Al poco tiempo, la gente venía de lugares tan remotos como Hollis y Jamaica –dos barrios de Queens– para asistir a las fiestas en los campus.

Carlton Ridenhour había empezado a escribir rimas después del apagón de 1977, inspirándose en los casetes que había encontrado mientras trabajaba durante el verano en Manhattan. Tanto él como Hank Boxley habían llegado a la mayoría de edad en 1978 y 1979, al mismo tiempo que la naciente escena de Long Island atravesaba un punto de inflexión. Mientras que el hip-hop en la ciudad maduraba y se alejaba del "Big Street Beat", un pequeño grupo de seguidores del género se estaba formando en Long Island, y Spectrum City se encontraba en el epicentro de esta nueva energía.

Aun así, sus volantes dejaban mucho que desear. Como Ridenhour estudiaba diseño gráfico en Adelphi, se acercó a Hank y le ofreció rediseñarlos. "Hank me miró como si yo estuviera loco", dijo. La propuesta quedó en la nada.

En septiembre de 1979, Boxley ya estaba convencido de que necesitaba un MC fijo que se pusiera al frente de Spectrum City. Una noche, al final de una sesión a micrófono abierto en una de las fiestas que se organizaban los jueves en Adelphi, una voz muy potente hizo que Shocklee se diera vuelta para ver quién estaba rapeando. Ridenhour, al parecer, también tenía otros talentos.

Lo cierto es que, además de contar con unos pulmones increíbles, Ridenhour había aprendido su estilo de DJ Hollywood, DJ Smalls y Eddie Cheeba, todos DJs que solían rapear en las discotecas y cuyo fuerte era animar

al público. "A la hora de enardecer a la audiencia en una fiesta, de volverla loca", declaró Stephney, "Chuck D fue uno de los mejores MC de la historia".

"Cuando pasaban 'Love is the Message' o, sobre todo, cuando llegaba el tema 'Good Times', la gente hacía cola para agarrar el micrófono y empezar a rapear. Pero yo solamente quería que me lo dieran para que los demás se callaran. No soportaba la idea de tener que escuchar a nueve millones de personas con el micrófono", explicó Ridenhour. "Y cuando Shocklee descubrió que era yo, el mismo tipo que le había propuesto lo de los volantes, dijo: '¡Puta madre! ¡Pero si eres el tipo de Roosevelt! ¿Por qué no te sumas a mi grupo?'."

Mientras Ridenhour reflexionaba si le convenía o no aceptar la invitación, "Rapper's Delight" salió al mercado. Eso lo hizo decidirse. De ahí en más, asumió la responsabilidad de diseñar los volantes y se transformó en el rapero "Chuckie D". También comenzó a usar la campera de Spectrum City en la universidad, y consiguió una tira diaria en el periódico del instituto, a la cual tituló "Tales of the Skind" [Historias del Skind]. Allí, con un estilo similar al de Pedro Bell, dibujó a Spectrum City como un grupo de superhéroes que periódicamente salvaba al mundo de Reagan, el "Rey del 666", y una larga lista de villanos menores.

Harold McGregor no acostumbraba ir a fiestas. Sus padres, oriundos de Jamaica, eran trabajadores de clase obrera que se habían mudado primero a Costa Rica, luego a Brooklyn y, finalmente, a Freeport. Harold había sido criado como un seguidor devoto de la Iglesia Adventista del Séptimo Día y había asistido a una escuela de pupilos en Pensilvania; pero fue en Adelphi donde descubrió su verdadero destino por casualidad. El primer día de clases en una cátedra de animación, se sentó al lado de un tipo que estaba garabateando. Al ver de quién se trataba, se quedó atónito. Era un gran admirador de la obra de Chuck ("Lo sigo siendo", aclaró alguna vez entre risas) y se lo dijo. Ambos colaboraron para crear un video animado que acompañara la canción "She's Looking Like a Hobo", de Malcolm McLaren. Unos pocos años después, McGregor se haría llamar Harry Allen, "activista de hip-hop y asesino mediático".

Bill Stephney comenzó a cursar en Adelphi gracias a una beca en comunicaciones patrocinada por Urban League, que había ganado con un ensayo sobre las razones por las cuales se necesitaba una mayor presencia afroamericana en la industria de los medios. Stephney había concurrido a las fiestas de Spectrum City cuando era más joven, y ahora tenía su propio programa de hip-hop los lunes por la noche en la emisora de radio del campus, WBAU. La mayoría de los estudiantes de esta pequeña facultad de artes liberales en Garden City eran blancos de los suburbios; solo el 10% del alumnado estaba integrado por jóvenes de raza negra, y la mayor parte de ellos no era de la zona. Por eso, cuando Stephney vio a Chuck D con su campera de Spectrum City en el comedor, no lo pudo creer. Pronto invitaría a este y a Hank a sumarse a su programa de radio.

La beca de Stephney había incluido una muy codiciada pasantía en la emisora de rock WLIR-FM, famosa por marcar tendencias. Munido de una gran cantidad de trucos del oficio que había aprendido allí y respaldado por los integrantes de la famosa banda Spectrum City, Stephney comenzó a transformar su emisora de trescientos watts en una de las principales estaciones de rap en Strong Island, donde abundaban los fanáticos del hip-hop. En 1982 se convirtió en el director de programación y le dio a Chuck y a Hank su propio show de rap nocturno los sábados, "Super Spectrum Mix Hour". Harry era un invitado frecuente.

Ese fue el principio de una larga y, para muchos, destinada amistad. Ninguno de ellos terminaba de encajar en las cofradías negras locales, llenas de snobs que veían al hip-hop con desprecio; congeniaban mejor con los *freaks* blancos con *mullets*[7] de Long Island, que solían juntarse en los alrededores de la emisora.

"Éramos rebeldes", aseguró Stephney, "y para nosotros el hip-hop lo era único que existía. Todo, toda la cultura, la civilización occidental, fluía a través de Bam, Herc y Flash. No nos interesaba oír nada más".

Muchos recuerdan a sus viejos amigos por las aventuras que compartieron con ellos. Años después, Chuck, Bill, Hank y Harry, en cambio, hablarían sobre los intensos debates que mantuvieron por aquella época. No había tema que no fuera propicio para la discusión: la estética de Schoolly D., las relativas cualidades emocionales de varias líneas de bajo; el sabor de las hamburguesas de White Castle; los Mets, los Yankees, los Jets, los Giants y los Knicks; el escándalo en torno a la renuncia de Vanessa Williams como Miss America por sus fotos sin ropa; la campaña de Jesse Jackson...

7. El *mullet* fue uno de los cortes arquetípicos de los ochenta, que consistía en llevar el pelo corto o relativamente corto en la parte superior de la cabeza y largo en la nuca. [N. del T.]

Para Allen, juntarse con el resto de la banda era como asistir a un seminario avanzado de rap; y para Stephney, la experiencia era similar a la de los salones del Renacimiento de Harlem. Para las autoridades, no obstante, esas reuniones eran algo completamente distinto. Una madrugada, después de una fiesta, mientras se divertían y discutían en la playa de estacionamiento de uno de los locales de White Castle, un helicóptero de la policía y una flota de patrulleros acudió a toda velocidad al lugar del hecho, rodeándolos. Varias personas habían llamado para denunciar un levantamiento.

UN INTELECTO MÁS FUERTE

En la zona comenzaron a aparecer una enorme cantidad de bandas de rap, y muchas llegaron hasta WBAU, donde Spectrum City desempeñaba un papel central. Stephney añadió a la emisora a uno de sus compañeros de clase en Adelphi, Andre "Dr. Dre" Brown, y a su compañero, T-Money, quienes habían formado una banda llamada Original Concept. Dre luego reemplazaría a Stephney en su show y en su cargo como director de programación, y agregaría a un extraño personaje de Freeport al programa, William "Rico" Drayton, que tocaba el teclado como un pianista clásico, llevaba el pelo siempre rizado, solo usaba ropa negra y se hacía llamar MC DJ Flavor.

Un amigo de Roosevelt, Richard Griffin, director de una escuela de artes marciales y devoto seguidor de la Nación del Islam, se sumó al staff como encargado de seguridad de Spectrum City, junto con un equipo al que bautizó Unity Force. Al mismo tiempo, había un grupo de matones y buscavidas vecinos y amigos de Chuck, conocido como 98 Posse, cuyos miembros llegaban siempre a las fiestas en sus vistosísimos Oldsmobiles. La relación entre ambas bandas –una de las cuales representaba el rigor y la disciplina, y la otra, el caos callejero– recordaba a la que existía entre los Zulus y los Gestapos. No siempre congeniaban, pero Spectrum City las unía.

Las cortinas musicales de Chuck y Hank se convirtieron en las canciones más solicitadas de la emisora. Cuando Run DMC vino desde Hollis para dar su primera entrevista radial en Nueva York, los integrantes de este trío rápidamente se volvieron grandes admiradores de Spectrum City. Varias grabaciones del programa comenzaron a circular en la ciudad de Nueva York, donde se lo

comparó favorablemente con Mr. Magic's Rap Attack de WBLS, el programa de Eddie Cheeba en WFUV y el de World Famous Supreme Team en WHBI. El imperio de Spectrum City también desembarcó en la televisión gracias a Bill, quien armó un show en un canal UHF. Hank, apostando al futuro, alquiló un espacio en el número 510 de la South Franklin Avenue, en Hempstead, e instaló un estudio de grabación.

Tenían una banda, eran talentosos y sin duda contaban con la motivación suficiente. Pero, ¿era posible que una banda de hip-hop llegara a la fama desde Long Island? No tenían a nadie que los orientara. Fue entonces que estos rebeldes amantes del rap descubrieron a quien sería su guía, un joven profesor de estudios afroamericanos y baterista de jazz llamado Andrei Strobert.

Nacido en 1950, Strobert se crio en Crown Heights y Bedford-Stuyvesant, y se convirtió en un prodigio de la batería, ganándose la vida como músico desde la adolescencia gracias a los recitales que conseguía a través de programas juveniles financiados por el alcalde Lindsay, como el "Harlem Youth Opportunities Unlimited" (conocido generalmente como "Har-You"), donde grabó su primer disco junto con otros catorce adolescentes, el genial álbum de jazz latino *Har-You Percussion Group*. A los dieciocho, Strobert emprendió una gira por los Estados Unidos. Luego tocó con jazzistas excepcionales como Makanda Ken McIntyre y el exilado sudafricano Adbullah "Dollar Brand" Ibrahim, hasta que finalmente decidió dedicarse a la docencia.

El Black Arts Movement[8] lo había alimentado creativa y literalmente; pero después de los disturbios de 1968, la red de apoyo de la que dependía comenzó a disgregarse. La radio dejó de lado el jazz. Los clubs y teatros empezaron a cerrar. Muchos programas escolares de música y organizaciones juveniles sin fines de lucro desaparecieron cuando el Estado retiró su apoyo económico. Strobert se dio cuenta de que el hip-hop había nacido debido a un corte generacional traumático, y ahora él se encontraba en una posición desde la cual podría ayudar a los rebeldes del rap a redescubrir sus raíces.

8. El Black Arts Movement, también conocido como Black Aesthetics Movement o BAM, fue la rama artística del Black Power, fundada en Harlem por LeRoi Jones/Amiri Baraka inmediatamente después del asesinato de Malcolm X. Se caracterizó por la promoción y creación de editoriales negras independientes y grupos de poesía, música y teatro afroamericanos. El movimiento se disgregó a mediados de los setenta. [N. del T.]

Durante dos semestres, Strobert dio una materia llamada "Música y músicos negros". La música africana, afirmaba, era la fuente primordial. Había sido la primera en aparecer y, por lo tanto, se la debía considerar *primer*mundista, no *tercer*mundista. Igualmente, a diferencia de muchas personas de su edad, Strobert respetaba la música rap. Fats Weller, les decía a sus alumnos, había sido rapero, al igual que Louis Armstrong. La única diferencia entre su estilo de rap y el de ellos, les explicaba, era rítmica. Pero incluso el beat del hip-hop no era algo nuevo: venía de los ritmos ibo, pasando por el pulso de las segundas filas de las bandas de Nueva Orleans. "Tienen que reconocer las fuentes", repetía, "volver a las fuentes". Bill, Harry, Andre y Chuck –quienes solían sentarse siempre en el fondo del aula– buscaban asientos en las primeras filas cada vez que asistían a las clases de Strobert.

Cuando estas terminaban, lo bombardeaban con preguntas. El profesor entonces les impartía sendos seminarios improvisados. Controlen la imagen que proyectan, les advertía, desarrollando un tema en particular. Todos los grandes artistas –Mahalia Jackson, Dizzy Gillespie, James Brown– se concentraban en un solo tema y, cuando lo agotaban, pasaban a otro nuevo. Cuenten una historia, agregó. Un rap no es nada sin una buena historia. Los estudiantes estaban preocupados porque los críticos afirmaban que el rap era una moda pasajera, y temían que las discográficas perdieran el interés. Strobert respondía sabiamente, entre risas: "No le crean a los críticos". Décadas después, observaría: "La verdad, no creía que me estuvieran prestando mucha atención. Ni me lo imaginé".

Al comprender mejor el lugar que ocupaban en la historia de la música, Chuck, Harry y Bill adquirieron una mayor seguridad en sí mismos, lo que a su vez aumentó su impaciencia con la situación que atravesaba el hip-hop en aquel entonces. El crack había desencadenado un período de abundante riqueza y violencia, lo que se veía reflejado hasta en los modismos que se utilizaban todos los días. La gente hablaba con entusiasmo de *getting ill* [enfermarse], *getting cold* [enfriarse] o *getting dumb* [atontarse]. Chuck se quejaba: "Es como si uno se contentara con ser estúpido".

Cuando los medios criticaron duramente a Run DMC por la violencia de las pandillas en aquel concierto de 1986, en Long Island, Chuck también se enfureció. "Mierda, si alguna vez me vienen a mí con imbecilidades como esas", aseguró, "les voy a cerrar la boca con un buen par de verdades. Les voy a explicar por qué pasan realmente ese tipo de situaciones de mierda".

No cabía duda: había llegado la hora de que alguien nuevo desplazara "It's Like That" y "Proud to Be Black", del mismo modo en que esos temas habían desplazado antes a "The Message" y "Planet Rock". Pero, por sobre todas las cosas, lo que se necesitaba era "un intelecto más fuerte".

Bill Stephney desafió a Chuck: "¿Por qué no lo haces tú?". Chuck no estaba tan seguro. Sin embargo, ya componía letras como si tuviera la libertad de decir lo que otros callaban: "I'm a MC protector, US defector, South African government wrecker. Panther power – you can feel it in my arm. Look out y'all, cause I'm a timebomb tickin'!".[9]

SALIDA EN FALSO

Los ritmos eran cada vez más lentos y el estilo estaba cambiando. "It's Like That" y "Sucker MCs", de Run DMC, volvieron a modificar las reglas de juego, introduciendo beats más potentes y letras más crudas, que no tenían piedad con aquellos que no se hubieran sumado ya al hip-hop. Los barrios de Hollis y Queens ahora también formaban parte del movimiento, y Spectrum City esperaba que Long Island siguiera sus pasos.

Chuck y Hank siempre habían querido grabar un disco, y cuando World's Famous Supreme Team alcanzó la fama en WHBI en 1982, comenzaron a creer que era posible. Dos años más tarde, ambos consiguieron un contrato para grabar un single con el sello dance independiente Vanguard. Según comentó Harry Allen, él estaba seguro de que "cuando los demás oyeran nuestra música, llegaríamos a la cima sin escalas".

El single de Spectrum City recreaba la dicotomía de Run DMC en "It's Like That/ Sucker MCs". En el lado A, "Lies", Chuck y Butch Cassidy, otro de los raperos de Spectrum City, abordaban la situación política actual. Aunque el tema comenzaba con unas notas del himno presidencial, "Hail to the Chief",

9. "Soy un protector de los MC, un desertor de los Estados Unidos, un destructor del gobierno sudafricano. Tengo el poder de las Panteras: pueden sentirlo en mi brazo. ¡Cuídense, porque soy una bomba de tiempo lista para explotar!"

y prometía ofrecer una vívida deconstrucción del mandato de Reagan, terminaba siendo apenas una *diss song*[10] genérica, con un ritmo derivado de Arthur Baker, James Brown y Larry Smith de fondo. La voz de Chuck retumbaba como si se tratara de la nueva encarnación de Melle Mel; pero la letra distaba mucho de igualar a "The Message", por ejemplo.

El lado B, en cambio, era muy superior. "Check Out the Radio" estaba basado en una de las famosas cortinas musicales de Chuck. Hank y su hermano Keith armaron un beat basándose en una de las canciones clásicas del b-boying, "Catch a Groove", de Juicy, y se arriesgaron a bajar de tono la afinación. Si la nueva moda era usar ritmos más lentos y bajos más prominentes, los hermanos Shocklee estaban dispuestos a llevar ambas tendencias al extremo. Un año después, en una suerte de tributo a ellos, Def Jam editaría dos lados B igual de demoledores, "Pump That Bass/Live (Get a Little Stupid... HO!)", de Original Concept, y "Slow and Low", de los Beastie Boys.

El tema mostraba indicios del notable talento de Chuck para las alusiones significativas. Primero presentaba a Hank Boxley como Hank Shocklee, un ataque solapado e ingenioso al físico y defensor de la eugenesia William Shockley. Sin embargo, la banda todavía no sabía cómo explotar sus puntos fuertes: los juegos de palabras y la presencia de Chuck; el espíritu experimentalista de Hank y Keith; y la incesante inteligencia colectiva del grupo, siempre consciente de la realidad racial en los Estados Unidos. En diciembre de ese mismo año, no obstante, compusieron un prototipo de lo que sería la clase de canción indicada para la banda, ensamblando una abrasiva secuencia de su programa de radio con un loop continuo de la primera parte de "Blow Your Head", de los J.B.'s. Al resultado lo titularon, inspirándose en el tema homónimo de James Brown contra el consumo de la heroína, "Public Enemy #1". Aun así, el single fracasó. Dolida por la experiencia, la banda se retiró para lamer sus heridas.

Más tarde, en la sala de personal ubicada en las entrañas de un gran almacén en decadencia, en un barrio que todavía ni figuraba en el mapa del hip-hop estadounidense, Hank y Harry hablaban sobre "P.S.K.", de Schoolly D.

10. Las *diss songs*, también conocidas como *diss records* o *diss tracks*, son temas cuyas letras ridiculizan o increpan a terceros, generalmente raperos con quienes el autor mantiene una enemistad, o críticos y políticos que lo hayan contrariado. [N. del T.]

–quien representaba a Filadelfia– con una mezcla de admiración, envidia y decepción. "Creo que estábamos muy desalentados", dijo Harry. "Veíamos que era posible que termináramos haciendo siempre lo mismo durante el resto de nuestras vidas: trabajar en TSS, repartir volantes y convencer a la gente para que viniera al club donde tocábamos, sin lograr nunca nada importante. Íbamos a pasar a la historia como otra banda intrascendente."

Chuck se recibió y ayudó a Flavor a conseguir un empleo en el negocio de su padre, entregando muebles. Luego, empezó a trabajar como cadete para una empresa de fotografía, bosquejando raps en sus libretas mientras realizaba largos viajes a la ciudad, dejando que la combinación de programas de actualidad afroamericanos y los potentes beats que emitía la radio WLIB estimularan su imaginación.

En la central de Spectrum City, en Hempstead, las facturas para pagar se habían empezado a acumular. El público que asistía a las discotecas y fiestas que animaban estaba madurando y perdiendo el interés. El "Super Spectrum Mix Hour" pronto llegaría a su fin.

En 1985, Original Concept firmó contrato con Def Jam. El presidente del sello discográfico, Rick Rubin, no dejaba de llamar a la casa de Chuck para ver si quería ser su rapero. "¡Mamá!", gritaba Chuck desde su habitación, "¡Dile que no estoy, y que no quiero grabar ninguno de esos estúpidos discos!". Las malas experiencias con discográficas en el pasado infundieron un recelo desmedido en Chuck y Hank. Ya habían construido su propio imperio local sin contar con la ayuda de nadie. ¿Y ahora, qué? Muchas veces, cuando terminaban sus deprimentes y largas jornadas laborales, se ponían a conversar sobre la posibilidad de fundar su propio sello independiente.

Después de recibirse, Bill Stephney comenzó a trabajar en el mundo de la radio, afianzando su reputación en el sector discográfico. Harry, por su parte, se marchó a Brooklyn para completar su carrera académica. Ambos estaban rodeados de la música, que daba la impresión de sufrir cambios estilísticos descomunales cada pocas semanas. La ciudad parecía estar atravesando un momento de enorme importancia, pletórico de ideas y proyectos. La gente hablaba de cosas trascendentales. El cambio podía sentirse en el aire. Algo estaba a punto de suceder.

En Def Jam y la agencia Rush Artists Management, el equipo de Russell Simmons y Rick Rubin tenía grandes sueños.

Bill Adler fue uno de los primeros a los que Russell contrató. Cuando empezó a trabajar para Rush Management y Def Jam, en 1984, a los treinta y dos años, era la persona más grande del pequeño plantel de la empresa: tenía el doble de edad que LL Cool J. Adler pertenecía a la tercera generación de una familia de judíos estadounidenses de Southfield, un suburbio de Detroit, y cuando arribó a la University of Michigan, en la febril segunda mitad de 1969, se encontró con uno de los héroes locales, un autodenominado "radical cultural" llamado John Sinclair.

Sinclair pertenecía a una generación de blancos que emergió después de la Segunda Guerra Mundial, que incluía a artistas como Allen Ginsberg, Norman Mailer y Bob Dylan, y que buscaba arraigarse en lo que sus integrantes consideraban la autenticidad especial de la cultura afroamericana. Para Sinclair, los músicos negros como James Brown, John Coltrane y Sun Ra ofrecían a la juventud blanca un modelo de liberación. Luego de que Bobby Seale, el cofundador de las Panteras Negras, le dijera que los blancos no podían hacer nada por los negros salvo cambiar la opinión de sus padres conservadores, Sinclair decidió fundar las Panteras Blancas y redactar un programa de diez puntos claves. El primero ofrecía un respaldo absoluto al programa de las Panteras Negras. El segundo anunciaba un "ataque completo contra la cultura a través de cualquier medio que sea necesario, como el rock and roll, la droga y el sexo en las calles". Para Adler, que se había pasado las noches de su adolescencia en la cama, escuchando blues, motown y "freedom jazz" en las emisoras locales de radio, la idea de unirse al ejército guitarrístico funk de radicales blancos que Sinclair estaba organizando tenía muchísimo sentido.

Después de que Sinclair abandonara Ann Arbor, Adler hizo lo mismo, mudándose a Boston primero. Cuando lo despidieron de su puesto de DJ en WBCN por pasar música de Joe Tex, y ya aburrido de su trabajo como crítico de música en el *Boston Herald*, partió hacia la ciudad de Nueva York con una caja de discos de rap nuevos bajo el brazo. Allí, mientras escribía un artículo sobre este género musical para la revista *People*, conoció a Russell Simmons, con quien no tardó en estrechar una entrañable amistad. Al poco tiempo, Adler trató de venderle un rap anti-Reagan con la intención de que lo grabara Kurtis Blow; pero Simmons declinó la oferta, contratándolo, en cambio, para que se encargara de la promoción de sus artistas. Adler vio de inmediato lo que diferenciaba a Simmons y su sello de las otras discográficas independientes afroamericanas, como Enjoy y Sugar Hill. "Russell nunca iba a limitarse a ser alguien que trabajaba solamente dentro de los confines de las instituciones culturales negras", explicó. "Él estaba decidido a promover esta cultura afroamericana en todas partes."

Simmons tenía veintiséis años y era el hijo extrovertido y simpático de una pareja de activistas de los derechos civiles, aunque a él le interesaban menos los partidos políticos que convertirse siempre en el alma de las fiestas. Incluso durante su breve período como caudillo de una de las divisiones de Queens de los Seven Immortals, su especialidad había sido tomar por asalto los bailes escolares y los conciertos. Era una persona capaz de ubicarse en el centro de cualquier reunión social. Tenía una especie de sexto sentido a la hora de captar lo popular.

Cuando conoció a Rick Rubin, Simmons encontró a quien sería su pareja perfecta en los negocios. En aquella época, Rubin tenía veintiún años, largos rulos hebraicos, un gusto musical tan ecléctico como el de Bambaataa y un talento similar al de Sinclair para instigar la rebelión entre los adolescentes blancos. Si bien se había criado en Long Island tocando heavy metal y punk, Rubin se convirtió en un fanático del rap gracias a los programas radiales de WBAU y a Mr. Magic. Al mudarse a Manhattan para asistir a la New York University, las noches de "Wheels of Steel" de Blue en Negril y el Roxy sellaron su amor por el hip-hop.

Rubin postulaba una estética sin medias tintas. "Creo que Rick contribuyó a radicalizar la retórica de Russell", observó Adler. "A menudo, él decía: 'La pura integridad de nuestros discos va a bastar para que el mainstream gravite hacia nosotros. Vamos a ganar sin hacer concesiones'."

Hacía tiempo que la radio se había fosilizado en dos formatos divididos por razas: el AOR,[11] para los blancos, y la música urban contemporary, para los

11. AOR (*Album-Oriented Rock* o, literalmente, "rock orientado al álbum") es un formato radial que nació a mediados de los setenta y que, continuando la tradición de anteriores emisoras progresivas, incluye en su programación temas que nunca fueron editados como singles ni llegaron a ser hits. Con el tiempo, la radio AOR se fue enfocando casi exclusivamente en el rock clásico y en artistas blancos. A fines de los setenta, varias emisoras incluso declararon una "guerra" contra la música disco, vetando su difusión y organizando quemas de álbumes. [N. del T.]

negros. Y si bien el rap era el género nuevo más excitante de los últimos años, no cuajaba en ninguna de esas dos categorías. MTV había hecho su gran aparición en la escena promoviendo el rock y la new wave, pero sin incluir a ningún artista negro. Columbia supuestamente tuvo que amenazar al canal en 1983 con un boicot para que empezara a trasmitir los videoclips de Michael Jackson. Para ganar, había primero que terminar con la segregación en la radio y los videos de música.

No mucho después de que Def Jam firmara contrato con Columbia, en 1985, Rubin contrató a Bill Stephney para que ocupara el primer puesto de tiempo completo en el plantel de la discográfica. Rubin era fanático de Spectrum City, aunque tal vez fuese más importante el hecho de que Stephney tocara la guitarra, fuera oriundo de Long Island y sintiera la misma afición por AC/DC que Rubin por Schoolly D. Después de recibirse en Adelphi, Bill Stephney había trabajado brevemente en el College Music Journal, donde igualmente dejó su huella al crear el ranking de música urban "Beat Box" y sentar las bases de lo que acabaría siendo un influyente conjunto de programas de radio sobre rap. Stephney también había mantenido sus contactos con el mundo de las emisoras de rock blancas, algo que en el futuro resultaría crucial para el éxito de Def Jam.

Ningún ejecutivo afroamericano desde Berry Gordy contaba con tanta habilidad a la hora de cerrar la brecha entre los gustos del público negro y el blanco como Russell. Este decidió contratar a Adler. Rick, por otro lado, era un productor musical de ascendencia judía que comprendía de qué manera las ideas de Herc, Bam y Flash podían cambiar profundamente toda la música pop. Fue él quien se encargó de contratar a Stephney. El plantel de Rush y Def Jam era el único con la capacidad y motivación suficientes para lograr un cruce racial de proporciones históricas.

Bill Stephney convenció a sus amigos que trabajaban en las emisoras radiales de rock de que siguieran pasando el cover de Run DMC de "Walk This Way", de Aerosmith, aunque las encuestas telefónicas mostraban una fuerte reacción racista de parte de algunos oyentes, que pedían que "sacaran a esos negros del aire". Luego, consiguió que difundieran a los Beastie Boys en las emisoras de rap, algo que tampoco fue nada fácil. A fines de 1986, su estrategia ya había sido implementada a la perfección. La banda negra se ganó al público blanco con *Raising Hell*, y luego la banda blanca se ganó al público negro con *Licensed to Ill*.

"Olvídense del *busing*", reflexionó Adler.[12] El hip-hop ofrecía una vía de desegregación voluntaria mucho más radical y exitosa: era música que borraba las fronteras y acarreaba enormes consecuencias sociales. De acuerdo con Adler, "el rap reintegró a la cultura estadounidense". Como declaró este ex seguidor de Sinclair ante los periodistas, el hip-hop, lejos de ser una moda pasajera, constituía un fenómeno cultural monumental, y Run DMC y los Beastie Boys eran los nuevos revolucionarios. "Jóvenes, inteligentes, rápidos y duros" fueron las palabras que eligió para describirlos. "Atléticos y ganadores."

La influyente hazaña de integración pop de Def Jam desató una ola de contratos discográficos con artistas de rap. Los sellos más importantes se percataron de que el rap había llegado para quedarse, y que ellos ahora estaban muy rezagados. Sus departamentos de música negra se habían estancado, concentrándose en la onerosa promoción de artistas de r&b para un público de clase media o alta, y perdiendo con rapidez la capacidad de marcar tendencias. A fines de 1986, y durante la mayor parte de la década siguiente, los grandes sellos adoptaron un criterio diametralmente opuesto y comenzaron a tratar de añadir a sus catálogos a todos los artistas de rap posibles. Fue uno de esos raros momentos en la historia de la música pop en el que la desorientación de los sellos importantes abrió las puertas a cualquier visionario que quisiera dar un paso al frente y hacer algo radical.

Al mismo tiempo, los adolescentes que se habían criado con Herc, Bam y Flash estaban creciendo, y sentían que tenían algo para decir. Solo les faltaba descubrir qué era.

CONVERTIRSE EN EL ENEMIGO

En su última columna antes de dejar el College Music Journal, Stephney había expresado su deseo de crear un grupo que fuera mitad Run DMC y

12. El *busing* (también conocido como *desegregation busing* o *forced busing*) fue una política de desegregación racial, implementada en los Estados Unidos sobre todo durante las décadas del setenta y ochenta, que consistió en asignar y transportar a los alumnos a las escuelas de modo tal que se garantizara una distribución racial equitativa en todas las instituciones de enseñanza primaria y secundaria. [N. del T.]

mitad The Clash. En otras palabras, quería participar de la creación del *Sandinista!* del rap. No obstante, de vuelta en Hampstead, en el 510 de la South Franklin Avenue, Stephney, Hank y Chuck se encontraban en una encrucijada. Antes de poder lograr nada, afirmó Hank, "era necesario que creáramos nuestro propio mito".

Sin embargo, mientras que sus amigos de Hollis estaban conquistando el mundo, Spectrum City había llegado a un punto muerto. Chuck estaba por cumplir veintiséis años y no tenía intenciones de seguir siendo un rapero. Rick Rubin aún molestaba a su madre con sus constantes llamadas telefónicas; pero Chuck pensaba: "Tengo que hacer cambios radicales en mi vida. Y aceptar la oferta de Rubin prácticamente sería más de lo mismo". Su intención era conseguir trabajo como locutor en alguna emisora de radio comercial.

Rubin decía en broma que si Stephney no conseguía que su mejor amigo firmara contrato con Def Jam, tendría que despedirlo. Así que Bill le propuso a Chuck y Hank reunirse con Rubin. Los dos trajeron un demo de cuatro canciones: "Public Enemy #1", "The Return of Public Enemy" (que luego se transformaría en "Miuzi Weighs a Ton"), "Sophisticated Bitch" y "You're Gonna Get Yours". De inmediato, Rubin le ofreció a Chuck un contrato para grabar un álbum. "Pensé: 'Bueno, no voy a ir al estudio solo'", señaló Chuck. Una vez negociada la participación de Flavor Flav y Hank en la grabación, el trato quedó sellado, y Chuck se dispuso a encontrarle su lugar a cada integrante de la banda.

Como había hecho ya en "Tales of the Skind", creó álter egos para todos. Richard Griffin asumió el nombre de "Professor Griff" y el cargo que Eldridge Cleaver había detentado en las Panteras Negras, "Ministro de Información". Unity Force, el personal de seguridad de Spectrum City liderado por Griffin, fue rebautizado The Secutity of the First World (S1W). Hank se encargó de ensamblar al equipo musical, empezando por su hermano Keith, también conocido como "Wizard K-Jee". Eric "Vietnam" Sadler, siempre vestido con colores militares, era, al igual que Stephney y Flavor Flav, un veterano de la escena de bandas de covers de funk de Long Islang, y ahora estaba aprendiendo a programar cajas de ritmos y sintetizadores. El DJ de Spectrum City, Norman Rogers, se transformó en "Terminator X". Paul Shabazz y el DJ de los Kings of Pressure, Johnny "Juice" Rosado, también hacían aportes que resultarían clave. El equipo de Hank pasó a conocerse como The Bomb Squad.

Lo más importante era inventar un concepto que abarcara a toda la banda. Spectrum City ya pertenecía al pasado; pero a Chuck, Hank y Bill todavía no se les ocurría ningún nombre o idea para reemplazarlo.

El sueño de Bill era que el grupo llegara a la portada de la *Rolling Stone*. "Hagamos que todos los temas sean políticos", propuso. "Declaraciones, manifiestos, etcétera." A Harry le preocupaba que ese enfoque les hiciera perder credibilidad con su público principal. "No todos los que hacían hip-hop era delincuentes, ni a todos les gustaba mostrarse como estúpidos"; pero, agregó, "descubrimos que la gente se oponía firmemente a los aspectos políticos de la música. Era una alternativa que no llevaba al éxito".

Como era característico, Chuck se mantenía ambivalente al respecto. Si bien quería escribir rimas que fueran más explícitas, "era imposible poner eso en las letras; había que entusiasmar a la puta audiencia. Lo que uno podía hacer era meter, cada tanto, una o dos frases, como 'Reagan es una mierda'. Y la gente decía: 'Sí, está bien'."

Otra cuestión espinosa era el estilo exuberante de DJ MC Flavor, a quien Hank había rebautizado Flavor Flav. Tanto Hank como Chuck deseaban incluirlo en la banda, para que fuese la contracara de Chuck, pero Bill se negaba. "Yo quería que el grupo fuera muy serio; no me parecía conveniente agregar a Flavor, que era una especie de payaso. Yo les decía: 'Estamos tratando de hacer algo en serio. ¿Adónde vamos a meter a este tipo?'", explicó. "Pero tenían toda la razón. Como Chuck era tan serio y tenía una voz tan imponente, uno necesitaba un descanso, uno necesitaba a alguien que pudiera complementarlo, porque, de lo contrario, hubiera sido demasiado intenso."

Una noche, mientras grababan *Yo! Bum Rush the Show*, Bill volvió de las oficinas de Def Jam al 510 de la South Franklin Avenue y vio que Hank había escrito en una cartelera el nuevo nombre de la banda: "Public Enemy" [Enemigo Público]. Stephney sonrió. El nombre encajaba a la perfección con su amor por lo marginal y sus nacientes ideas políticas. "Bueno, con esto puedo promocionar al grupo", pensó. "Somos todos enemigos públicos. Howard Beach. Bernhard Goetz. Michael Stewart. El negro, definitivamente, es el enemigo público."

LA REPRESENTACIÓN DE LA NUEVA MILITANCIA NEGRA

Una generación después de COINTELPRO, los movimientos revolucionarios negros se habían recluido en la clandestinidad. El impactante logo que Chuck diseñó para Public Enemy –la silueta de un joven negro en el centro de una mira– parecía indicar exactamente por qué. Sin embargo, Public Enemy y la otra banda que mejor representaba la estética del levantamiento, Boogie Down Productions, usaban las tapas de sus álbumes para mostrar el regreso de la revolución afroamericana.

En las tapas de *Yo! Bum Rush the Show*, de Public Enemy, y *Criminal Minded*, de Boogie Down Productions, podía verse a los integrantes de ambas bandas en sótanos oscuros, preparándose para traer de nuevo la militancia a la luz del día en la Norteamérica de Reagan. Scott La Rock y KRS-1 estaban atrincherados en el Bronx con pistolas, cinturones de balas, granadas y un enorme teléfono celular de los ochenta. Haya sido o no intencional, había un sorprendente parecido con el abrasivo manifiesto revolucionario sureño del Black Power publicado por Robert F. Williams en 1962, *Negroes with Guns* [Negros con armas].

En 1959, Williams, un integracionista que apoyaba la autodefensa armada, fue expulsado de NAACP. Sin embargo, sus ideas ayudaron a brindar sustento teórico a la transición de la no-violencia de los derechos civiles hacia la confrontación promulgada por el Black Power. En 1967, Huey Newton puso en práctica el concepto de Williams amparándose en una ley de California que permitía a las personas portar armas de fuego cargadas en público. El Partido de las Panteras Negras comenzó entonces a llevar rifles a las manifestaciones en las plazas y calles de Oakland. Cuando un legislador blanco trató de abolir la ley, las Panteras Negras entraron al Capitolio del Estado de California y, al mismo tiempo, al imaginario de todo el país.

Aquella época había quedado hace mucho eclipsada por la contrarrevolución y el crack; pero los integrantes de Public Enemy retomaron esa misma teatralidad y urgencia cuando se autodenominaron "las Panteras Negras del rap". En la sombría fotografía subterránea de *Yo! Bum Rush the Show*, Chuck D era el líder, el que –como anunciaba en sus letras– exigía que se cumplieran sus derechos y encabezaba los levantamientos. Además, era el único vestido de blanco, a la manera musulmana. Professor Griff se asomaba desde la derecha, con una boina roja. Flavor Flav extendía su mano sobre el disco, como si fuese una figura sacada de *Children of the Grave*, el grafiti de DONDI, y estuviese confiriéndole un carácter sagrado al vinilo. Otra mano negra salía de la esquina izquierda para encender el tocadiscos y dar inicio a la revolución. En la parte inferior de la imagen se leía el remate, perfectamente calculado, repitiéndose como un loop: "EL GOBIERNO ES RESPONSABLE... EL GOBIERNO ES RESPONSABLE... EL GOBIERNO ES RESPONSABLE...".

Los raperos de la old school –y la mayoría de los de la new school, a decir verdad– recordaban a figuras del espectáculo como Cab Calloway, Pigmeat Markham, Rufus Thomas, Slim Gaillard. En cambio, Public Enemy y Boogie Down Productions se retrotraían a las voces del radicalismo negro, como The Watts Prophets, The Last Poets, H. Rap Brown y Gil Scott-Heron. Mientras que los nuevos cultores del radicalismo político salían a las calles y los campus para luchar contra el apartheid y el racismo, Public Enemy y Boogie Down Productions representaban la nueva vanguardia del radicalismo cultural. Ambas bandas se estaban preparando para salir de la oscuridad y exigían que se escuchara su música como la expresión de la manera en que la nueva generación concebía la negritud.

LA NUEVA VANGUARDIA

El tema principal de los ochenta fue la representación. Los revolucionarios políticos vieron hasta qué punto los blancos habían permeado las instituciones de poder y lucharon en nombre del multiculturalismo y la diversidad. Los revolucionarios culturales, por su parte, notaron una cantidad apabullante de imágenes negativas y trataron de revertir la tendencia con sus propias visiones.

Desde Fort Greene, un director independiente llamado Spike Lee irrumpió en la industria del cine con los éxitos de taquilla *Nola Darling* y *Aguas turbulentas*, dos retratos brutalmente honestos de la vida en la comunidad negra que se negaban a rebajarse a los clichés del género *blaxploitation* de películas como *Superfly* o a intentar conquistar el mainstream como Eddie Murphy. Durante los años setenta, después de la aclamada producción de Melvin Van Peebles, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, Hollywood había cooptado y finalmente destruido la autenticidad del cine afroamericano independiente. En los

ochenta, las minorías étnicas boicotearon a Hollywood por la "insensibilidad cultural" de films como *Distrito Apache: el Bronx* y *Manhattan Sur*. Sin embargo, gracias al éxito de Spike Lee, realizadores negros como Robert Townsend, Keenen Ivory Wayans, Charles Burnett, John Singleton, Warrington y Reginald Hudlin, y Allen y Albert Hughes por fin volvieron a conseguir que los grandes estudios financiaran –con bastante prudencia– sus proyectos.

Al igual que Lee, Chuck y su banda estaban listos para tomar por asalto la ciudadela. Según observó, "íbamos a atacar el sector desde muchos ángulos distintos: a través de la radio, el periodismo y los discos". Chuck y Harry Allen, que había empezado a escribir para el *Brooklyn City Sun* y el *Village Voice*, consideraban que los medios masivos eran inherentemente hostiles hacia los afroamericanos. Fue Allen, el "asesino mediático", quien acuñó el término "activismo de hip-hop" para describir el modo en que transformarían su cultura en un arma de resistencia.

Para la generación del hip-hop, la cultura popular se volvió el nuevo frente de combate. Mientras que los revolucionarios políticos luchaban en la retaguardia, tratando de repeler los ataques de la derecha contra las victorias de los movimientos de derechos civiles y Black Power, los revolucionarios culturales asediaron los mecanismos de producción de mitos. Su objetivo no solo era llevar su mensaje a los medios, sino dominar a los medios a través de su mensaje. La música pop, las emisoras de rap, el cine independiente y el periodismo cultural posiblemente fueran a ser los escenarios donde tendrían lugar los próximos asaltos de la guerrilla negra.

LOS TONTOS NUNCA PASAN MI MÚSICA

Después del fin de las grabaciones de *Yo! Bum Rush the Show*, Chuck volvió para reestablecer su vínculo con Harry. A Chuck lo enfurecía el hecho de que los críticos blancos lo increparan por su apoyo al nacionalismo negro, mientras que las emisoras de radio afroamericanas se mantuvieran indiferentes ante la música y el mensaje de Public Enemy.

La radio negra era un medio que sobrevivía gracias a una paradoja: la integración la había vuelto obsoleta y, al mismo tiempo, más necesaria que nunca. Antes de la década del sesenta, había sido un espacio vital para las voces marginalizadas de la comunidad negra; pero durante los setenta había comenzado a reflejar los anhelos de una clase profesional que trataba de ascender en un mundo dominado por blancos. Los reaccionarios años ochenta exigían canales que permitieran expresar la renaciente indignación que unía a la clase media y a las mentadas clases marginales. Sin embargo, atrapadas en una posición intermedia, las emisoras afroamericanas ahora tenían miedo de ser "demasiado negras". Chuck opinaba que esta situación era intolerable.

Junto con Harry, planificaron una nueva ofensiva. El resultado fue un artículo publicado en la edición de febrero de 1988 de *Black Radio Exclusive*, una revista del sector orientada a ejecutivos negros de la industria de la música. En la entrevista, Chuck desplegó un ataque demoledor contra la burguesía afroamericana. Según apuntó, "el r&b te enseña a quedarte en tu lugar, relajarte, evitar la más mínima ofensa y pasar lo más desapercibido posible. Sus artistas parecen decir: *¡Miren nuestro ejemplo! ¡Encajamos en el sistema lo mejor posible!*".

Chuck tomó un ejemplar de *Black Radio Exclusive* y lo leyó en voz alta: "'*Automóvil preferido*: Mercedes Sports. *Lugar preferido para vacacionar*: Brasil'. [...] ¡Mírenlos! Buscan Mercedes, Audis y BMW. [...] ¡Y eso es lo único que les interesa a estos negros serviles, aduladores y materialistas!".

Harry, haciendo las veces de abogado del diablo, protestó: "Pero, Chuck, *Black Radie Exclusive* es una publicación del sector musical, no una revista o un periódico de circulación masiva".

"Aun así, las emisoras afroamericanas tiene sus responsabilidades. La pregunta que deberían hacerse es: '¿Cómo podemos lograr que nuestros oyentes, la nación negra, se levante?'", dijo Chuck, aludiendo a un clásico del rap nunca emitido por la radio, "How We Gonna Make the Black Nation Rise?", de Brother D y The Collective Effort. "La maquinaria aplastante de los medios blancos nunca se detiene. Tenemos que construir un sistema que luche continuamente en su contra y purifique la información que reciben de esas fuentes los afroamericanos. Pero, en su lugar, la radio negra promueve un formato que promete 'Más música y menos charla', lo que representa la peor alternativa posible."

"La cuestión es que ninguno de estos formatos brinda información de verdad. ¿Dónde están las noticias sobre nuestras vidas en este país? No importa que las emisoras pasen o no nuestra música: millones de personas escuchan rap porque el rap es el canal de televisión de Norteamérica. El rap te ofrece las noticias sobre todos los aspectos de la vida, sean buenos, malos, lindos o feos:

la droga, el sexo, la educación, el amor, el dinero, la guerra, la paz... Todo lo que a uno se le ocurra."

Con el tiempo, esa observación se convertiría en la idea más famosa de Chuck, que el rap era la CNN de la comunidad negra de los Estados Unidos, un medio de comunicación alternativo y controlado por los jóvenes, que podía unificar nuevamente a una raza fragmentada por la integración. Ese era el verdadero significado de su pretendido asalto mediático: forzar a los medios –negros o blancos– que no se interesaran por el bienestar de la juventud negra a quedar expuestos, e imponer la creación de un espacio en el cual aquellos privados de voz pudieran representarse a sí mismos más verazmente.

Al final del artículo, en negrita, podía leerse la siguiente aclaración: "La entrevista con Chuck D de ninguna manera refleja la opinión de Columbia Records".

NUNCA CAMINEN SOLOS

Así fue cómo entró el caballo de Troya. Bill Adler y la publicista independiente Leyla Turkkan les dijeron a los editores y redactores de rock que Chuck D era "el nuevo Bob Dylan". En un año, Chuck probablemente había dado más entrevistas que ningún otro rapero hasta ese momento. "Nuestras entrevistas", afirmó, "eran mejores que los recitales de la mayoría".

Chuck trataba a sus entrevistadores, predominantemente blancos, como si fueran sus adversarios. A menudo los agredía o intimidaba, acaso vengándose de todas las humillaciones, estafas e indignidades sufridas por los cultores del hip-hop old school. Nunca había olvidado la actitud de los medios frente a Run DMC, y este tipo de confrontación pasaría a ser característica de Public Enemy durante la primera década de la banda. Cuando Harry Allen asumió más tarde el cargo de publicista del grupo, se envistió del título honorario de "Director de Relaciones con el Enemigo".

Para los tabloides británicos especializados en música, se trataba de un combo irresistible, y con una extraña mezcla de ironía admirativa, escepticismo filosófico y mal disimulado miedo racial, comenzaron a declarar que Public Enemy era la banda más peligrosa del mundo. Su música era tan buena que asustaba, y su idea de que el rap debía promover el extremismo de las Panteras Negras y los musulmanes negros, limitando la función de los medios blancos a la mera transmisión de esos mensajes, les parecía algo todavía más estremecedor.

De hecho, Public Enemy aún trataba de entender cuál era su objetivo. Stephney vio desde las oficinas de Def Jam cómo Chuck salía de gira y tuvo una epifanía. "Cuando un chico no tiene ninguna figura paterna, ¿quién ocupa ese rol?", le preguntó Chuck a un periodista. "¿El traficante de drogas del barrio? ¿Michael Jordan, carajo? No, son los raperos los que se acercan y dicen: 'Esto es todo lo que quieres ser. Quieres ser como yo. Soy tu par y te hablo todos los días'. Así que al chico lo está criando LL Cool J, porque él le habla de una manera más directa, como sus padres nunca lo han hecho."

La visión del mundo de Public Enemy empezó con una crítica generacional demoledora contra la población negra de los Estados Unidos. En una entrevista de 1987 con Simon Reynolds, Chuck explicó su opinión sobre la historia:

> Había cierta comodidad en los setenta después de las victorias de los derechos civiles en los sesenta. Además, habían matado a algunos de nuestros líderes, y muchos otros se vendieron o huyeron. El Estado distribuía propaganda para convencer al público de que las cosas habían cambiado; por ejemplo, implementaron una política para asignar simbólicamente cargos prominentes a un puñado de personas negras, que hacían apariciones en programas de televisión y cosas por el estilo, mientras la gran mayoría seguía subyugada. Los negros no podían creer que de repente disfrutaran de tantas ventajas, así que se olvidaron de todo, se volvieron perezosos y no enseñaron a los jóvenes lo que les habían enseñado a ellos en los sesenta sobre nuestra historia y cultura, sobre lo *unidos* que debíamos estar. Y de esa manera se produjo una pérdida de *identidad*: comenzamos a pensar que nos aceptaban como estadounidenses, cuando en realidad *todavía* nos enfrentamos a un doble estándar cada minuto de nuestras vidas.[13]

El tema principal de Public Enemy era la colectividad negra, lo único que realmente se había perdido en la era post-derechos civiles, a causa de

13. Simon Reynolds, "Strength to Strength", *Melody Maker*, 17 de octubre de 1987.

la búsqueda individualista de riquezas por parte de la nueva burguesía afroamericana. A lo largo de los años, los grupos de rap se habían ido reduciendo en tamaño hasta quedar limitados a dúos; pero Public Enemy volvió a imponer la idea de una banda completa. Si eran muchos, era porque el pueblo negro siempre había superado los obstáculos en su camino gracias al trabajo en equipo. El S1W encarnaba a la perfección los valores del grupo: fuerza, unidad, autodefensa y supervivencia. Sus integrantes llevaban consigo metralletas de plástico para mostrar que no eran esclavos. Eran ellos quienes controlaban la situación, porque estaban armados con conocimiento. La violencia se convirtió en su principal metáfora, y también en la más incomprendida.

Según Stephney, "al ver el poder cultural que Public Enemy aparentemente irradiaba día a día y minuto a minuto, creo que Chuck realmente pensaba que era posible crear a una generación de jóvenes que tuvieran la motivación y ambición necesarias para lograr cambios y reformas de verdad dentro de la comunidad".

Luego, añadió: "¿Acaso era algo que todos habíamos planeado cuando estábamos en el 510 de South Franklin, un programa de diez puntos para conquistar los medios, como el de las Panteras Negras? No". A medida que la banda se abría camino en el mundo y se encontraba con la resistencia de varios periodistas blancos que interpretaban el simbolismo del grupo de un modo demasiado superficial, sus integrantes comenzaron a modificar y expandir su mensaje sobre la marcha. Stephney remarcó entre risas: "Una gran parte de Public Enemy fue una improvisación de jazz".

EL ARTE DE LA CONTRADICCIÓN

Como Bambaataa, Chuck se había criado con el nacionalismo revolucionario en la veta de las Panteras Negras y el panafricanismo anticolonial que profesaba su madre. La primera vez que participó en las elecciones presidenciales, votó por Gus Hall y Angela Davis, la fórmula del Partido Comunista. En una de sus rimas, aseguró con orgullo que a él lo "rechazaban y aceptaban como comunista". También le comentó a un redactor de la vistosa revista para adolescentes *Right On!*: "Lo que decimos es que debemos reflotar el movimiento de las Panteras Negras y el comunismo. Es en serio. Puede que sea un poco extremista, pero ese es nuestro estilo".

Chuck se había criado escuchando temas de James Brown como "Say It Loud (I'm Black and I'm Proud)" y "I Don't Want Nobody to Give Me Nothing (Open the Door, I'll Get It Myself)", cuyo fervor parecía hacer eco no solo de la protesta de las Panteras Negras en el Congreso de California, sino del ascenso de un movimiento conservador negro que, de un modo similar a Booker T. Washington, promovía la autosuficiencia económica y el fin de programas de derechos civiles como la "discriminación positiva". Cuando Public Enemy salió de gira como grupo telonero de los Beastie Boys, Professor Griff reprodujo casetes de Farrakhan y Khallid Abdul Muhammad en el ómnibus de la banda. Chuck prestó mucha atención: eran dos enemigos públicos insuperables.

En otras palabras, la visión de Public Enemy no concordaba con ninguna política tradicional. Stephney, por ejemplo, colaboraba estrechamente con organizaciones de derechos civiles y seguía con interés lo que sucedía en el ámbito de la política mainstream, pero se negaba a unirse a ningún partido político. Como Ministro de Información, Griff le explicó a los medios que Public Enemy tomaba elementos del pensamiento de Malcolm X, Mao Zedong, el ayatolá Jomeini, Muamar Gadafi, Winnie y Nelson Mandela, y Louis Farrakhan. Chuck, por su parte, quien se definía como comunista y seguidor de este último, diría muchos años después: "No sé qué era yo. Definitivamente, no era un capitalista. Y, sin duda, tampoco un estadounidense".

En ninguno de sus frecuentes debates sobre política se tocaba el tema de la ideología, observó Stephney. Luego, admitiría: "En retrospectiva, hubiera sido *mucho* mejor tener un discurso válido sobre sistemas económicos, para sustentar qué tenía sentido y qué no". En su autobiografía, Chuck no describe su filosofía principal en términos ideológicos, sino como algo similar a la responsabilidad fraternal.

> Es posible que las creencias de Flavor y Griff sean distintas; pero ambas formaban parte de Public Enemy. Lo mismo sucede con las creencias de Drew y de James Allen. Mi trabajo es encontrar y expresar aquello que unánimemente tenemos por cierto: "Somos negros, peleamos por nuestra gente y respetamos a todos los seres hu-

manos". Cuando uno se pierde en nimiedades retóricas, termina cayendo en un mar de contradicciones.[14]

Según Stephney, "Chuck piensa mucho de lo que hace como si fuera un deporte: hay distintos bandos y se juega en equipo. Uno tiene que colaborar lo más posible con el resto, hasta que se vuelve casi imposible en ciertas circunstancias". El concepto del "enemigo público" ponía hombro con hombro a Huey Newton y Elijah Muhammad, Assata Shakur y Ava Muhammad. Jugar en equipo –una metáfora tomada de la NBA y adaptada al colectivismo negro– era una manifestación de amor afroamericano.

Sin embargo, los críticos –blancos y negros por igual– comenzaron a provocar a Chuck y a Griff, sobre todo en cuestiones como el separatismo racial, la homosexualidad y el militarismo. Ellos a menudo respondían citando textualmente discursos de Farrakhan y Khallid Abdul Muhammad. Era *agitprop*, teatro, pose. Como esperaban, exasperaba a los periodistas.

Estos, por su parte, consideraban el simbolismo militarista de la banda, la actitud agresiva de Chuck, las declaraciones a menudo bizarras de Griff y el respaldo de Public Enemy hacia el marxismo e islamismo negros como elementos que revelaban una veta subyacente de fascismo y violencia. Después de entrevistar a Chuck y a Griff, Simon Reynolds escribió:

> Bueno. ¿Qué puedo decir? Rectitud ante el caos; admiración por el Coronel Gadaffi ("Los negros en los Estados Unidos no sabían a quién apoyar"); armonía totalitarista; execración de la homosexualidad; uniformes y entrenamiento: todas cosas bastante lógicas y necesarias, según ellos. Y, sin duda, bastante perturbadoras. Lo único peor que un extremista es un regimiento de extremistas organizados. [...] Por suerte, Public Enemy y Security of the First World son lo suficientemente inocuos ("cincuenta y dos en número, y sumando") como para seguir fascinándonos a nosotros, los nerds del pop, en lugar de inquietarnos. [...] Esperemos que la cosa siga así.[15]

14. Chuck D y Yusef Jah, *Fight the Power: Rap, Race and Reality*, Nueva York, Delacorte Press, 1997, pp. 216-217.
15. Reynolds, "Strength to Strength", p. 15.

A pesar de aborrecer las opiniones políticas de la banda, la prensa de música británica se tomaba a Public Enemy lo suficientemente en serio como para afirmar que *Yo! Bum Rush the Show* era uno de los mejores álbumes del año. En los Estados Unidos, no obstante, era otra historia.

John Leland, un importante crítico de *SPIN* y *Village Voice*, fue uno de los primeros en evadir por completo el aspecto político del grupo y confesar que Chuck le parecía aburrido. "Me gusta pasarla bien", explicó, "y cuando Flavor Flav dice que las chicas se sienten tan atraídas por su entrepierna como las hormigas por el dulce, o amenaza con desparramar los sesos de algún infeliz de acá a White Plains, [...] ahí sí que me divierto".

Ofendido, Chuck le dijo a un reportero británico que había ido a buscar a Leland a un evento de la industria musical para "hacerlo mierda". Más tarde, Chuck compuso "Don't Believe the Hype" y "Bring the Noise", poniendo a los críticos en el mismo saco que a los policías racistas, los conservadores corruptos y los programadores de las emisoras de radio negras. Era el primer ataque de lo que se convertiría en una relación cada vez más crispada con la prensa de los Estados Unidos.

No obstante, el grupo aceptó tocar en un evento a beneficio del sindicato nacional de escritores, junto con Sonic Youth, para apoyar a los redactores *freelance* en su disputa contra los gerentes de *Village Voice*. "Dominan el arte de la contradicción", notó R.J. Smith, columnista de ese periódico. "Por ejemplo, increpan públicamente a los críticos de música por lo que dijeron sobre Public Enemy, pero luego militan más que nadie a favor de los escritores. O citan a Malcolm X y afirman que los negros merecen 250.000 millones de dólares de indemnización, y después tocan un concierto a beneficio de Jesse Jackson en el día 18 del mismo mes."

EL ASCENSO DE LA NEW SCHOOL

Ninguna de estas cuestiones mediáticas iba importar mucho si la banda no lograba vender discos, y hasta ese momento, el álbum solamente había vendido cien mil unidades. En comparación con el resto del catálogo de Def Jam/Rush –Run DMC, Whodini, LL Cool J y los Beastie Boys ya contaban con discos de platino– era una gran decepción.

Las ventas no eran malas en el sur y el medio oeste de los Estados Unidos; pero en la ciudad de Nueva York, la gente no estaba muy entusiasmada con

Public Enemy. Melle Mel abucheó a la banda durante su primer espectáculo en el Latin Quarter. Mr. Magic pasó "Public Enemy #1" una sola vez en su programa, y observó al aire que detestaba el tema. Y en Queens, el DJ de Mr. Magic, Marlon "Marley Marl" Williams, la estaba haciendo quedar obsoleta con sus innovaciones sonoras.

Marley había empezado como aprendiz de Arthur Baker, a quien vio luchar en el estudio con el primitivo y carísimo sampler Fairlight. En 1983, inició su propia carrera como productor con un single que pasaría a convertirse en un clásico, "Sucker DJs (I Will Survive)", en el cual participaba su novia de aquel entonces, la dotada rapera Dimples D. En sus primeras grabaciones del género dance, como el hit de Aleem de 1984, "Release Yourself" [Libérate], Marley utilizaba un sampler para repetir y alterar la afinación de los fragmentos de voz: "Release yourself! Re-re-rererere-rererere-release yourself! Yo-yo-yo-yourself!". Mientras trataba de samplear una voz para otra canción en su nuevo y accesible E-mu Emulator, Marley sampleó un golpe de redoblante y, al reproducirlo varias veces, se dio cuenta de las posibilidades rítmicas inexploradas de la máquina.

En "The Bridge", un hit de MC Shan editado en 1986, reveló los frutos de su descubrimiento con un loop retumbante del break de batería de "Impeach the President", de los Honeydrippers. El sonido metálico de las cajas de ritmos programadas DMX o Linn, que le quitaba swing al beat y limitaba a la mayoría de los raperos al uso de rimas predecibles y acartonadas, ya era cosa del pasado. Marley siguió rodeando a los cantantes de un majestuoso entramado de ecos; pero la base instrumental ahora brindaba un *groove* más esquivo, inasible. Como era de esperarse, los raperos respondieron con rimas más complejas.

En cambio, Hank, Eric y Keith habían grabado "Public Enemy #1" a la vieja usanza: con Eric tocando la batería en tiempo real y usando un loop de "Blow Your Head" armado con una cinta de cinco centímetros de ancho, que ocupaba parte de la sala de grabación y rodeaba uno de los pies de micrófono. El nuevo uso que Marley le había dado a los samplers había cambiado para siempre las técnicas de producción del rap, y nadie sabía si Public Enemy iba a poder hacer frente a la nueva competencia.

El cinturón negro había creado a una nueva camada de músicos de hip-hop, una "new school", y estos artistas –Biz Markie, De La Soul, JVC Force, Craig Mack (entonces conocido como MC EZ) y EPMD, e incluso sus amigos, Son of Bazerk, Serious Lee Fine, True Mathematics y Kings of Pressure– le estaban pisando los talones a Chuck y compañía. Por otro lado, también estaba el tipo que compartía el departamento con Marley Marl, un DJ de los suburbios negros de Queens llamado Eric Barrier y su rapero, uno de los Five Percenters de Wyandanch, Long Island, cuyo nombre era William Griffin, Jr. (sin ningún parentesco con el Professor Griff), aunque se hacía llamar Rakim Allah.

NO PUEDO CONTENERLO

Rakim estaba por graduarse de la secundaria, donde brillaba como mariscal de campo, cuando un amigo en común le presentó a Eric Barrier. Los dos se entendieron de inmediato, y Barrier le preguntó a Marley si podían grabar algo en su estudio. Esto terminaría convirtiéndose en el demo de Rakim, "Check Out My Melody". MC Shan participó de la grabación.

Era evidente que las letras de Rakim incluían rimas combativas, pasadas por el tamiz de la poética milenarista de los Five Percenters. Rakin no solamente destruía a los otros MC: los masacraba sin darles la menor chance. Como él mismo observaba en uno de sus temas: "My unusual style will confuse you a while/ If I was water, I'd flow in the Nile" [Mi estilo inusual te confundirá un buen rato/ si yo fuera agua, fluiría en el Nilo].

Shan y Marley no estaban seguros de entenderlo. En aquella época, el estilo agudo y entusiasta de Shan era casi omnipresente en la ciudad de Nueva York. Rakim, en cambio, se negaba a levantar la voz. "Marley y yo nos miramos, preguntándonos: '¿Qué tipo de rap es ese? Es una mierda'", dijo Shan. "¡Con más energía!", le gritaban.

Pensando que "My Melody" era una canción demasiado lenta, le dieron otra con un ritmo casi diez pulsos por minuto más rápido. Este tema, que estaba basado en "Over Like a Fat Rat" de Fonda Rae y "Funky President" de James Brown, y que claramente aludía a la famosa versión de Marley de "Impeach the President", se terminó convirtiendo en "Eric B. Is President". Marley y Shan escucharon atónitos la introducción de Rakim: "I came in the door I said it before/ I never let the mic magnetize me no more" [Atravesé la puerta, ya lo dije antes/ nunca dejo que el micrófono me vuelva a magnetizar].

En esta canción, Rakim describía el hecho de rimar como si fuera un acto salvaje, impredecible, una obsesión que lo arrastraba a sumergirse en un océano

de palabras y, sobre todo, una adicción peligrosa de la que no había vuelta atrás: "But it's biting me, fighting me, inviting me to rhyme/ I can't hold it back/ I'm looking for the line" [Pero me muerde, me ataca, me invita a rimar/ no puedo contenerlo/ busco el próximo verso].

Rakim mostraba una rarísima combinación de arrogancia y autoconciencia, una visión metatextual de la rima, que abarcaba la parálisis del pánico escénico y la liberación que se producía en el momento mismo de empezar a rapear, acompañada de un instinto impecable a la hora de usar los silencios y la síncopa, con versos que se derramaban de un compás al otro y sílabas que caían inesperadamente después del beat. Súbitamente, quedaron convencidos. El rap había encontrado a su Coltrane.

Rakim provenía de una familia musical. Su madre era cantante de jazz y de ópera; su tía, Ruth Brown, una leyenda del r&b; y sus hermanos, músicos sesionistas que habían participado en algunos de los primeros discos de rap. Él, por su parte, era un saxofonista talentoso, que había participado en competencias estudiantiles a nivel estatal. Había pasado del saxo tenor al barítono, porque prefería un sonido más profundo.

Su familia se había mudado de Brooklyn a Wyandanch, una comunidad de siete mil habitantes, sin municipio propio. Era una de las más antiguas del cinturón negro, y ahora también una de las más degradadas. Los afroamericanos comenzaron a mudarse allí durante los años cincuenta, extendiéndose hacia el sur, acercándose a la comunidad blanca costera de Babylon. A fines de la década, los blancos de Babylon respondieron transformando la zona lindera con Wyandanch, hasta entonces residencial, en un área industrial. Desde ese momento, Wyandanch empezó a venirse abajo.

Rakim era un alumno inteligente, atlético y problemático, que se pasaba todo el tiempo deambulando por las calles. Durante su adolescencia, pasó de ser escritor de grafitis a delincuente: consumía drogas, sacaba dinero de donde podía, trataba con *dealers* en Wyadanch y salía borracho de los complejos residenciales de Fort Greene. Sin embargo, luego logró encauzar su vida, asumiendo el nombre de Ra King Islam Master Allah y comenzando a frecuentar Strong Island y Brooklyn para forjarse una reputación de *cypher* a *cypher*.

Rakim cubrió los grafitis de las paredes de su habitación con una mano de pintura y los reemplazó con fotos de Elijah Muhammad, Malcolm X y Louis Farrakhan. Después, conoció a Eric, Marley y Shan, grabó su disco, renunció a una beca para jugar fútbol americano y estudiar en la Stony Brock University, firmó contrato con Rush Management y se transformó en una leyenda del rap.

Nunca sonreía. Cubierto de oro africano y vestido con imitaciones de trajes Gucci (cortesía del diseñador Dapper-Dan), Rakim se imponía por su altura y postura, la cual reflejaba un control absoluto sobre su cuerpo. Como él mismo dijo, era "más serio que el cáncer". También solía hacer preguntas retóricas: por ejemplo, "¿Quién sabe cómo hacer que la gente siga bailando con el frenesí de un ataque cardíaco?". Chuck D y Rakim tenían un pasado similar y objetivos muy parecidos, pero divergían mucho a la hora de encarar sus respectivas utopías. Según Greg Tate, "el punto fuerte de Chuck D es la visión general; el de Rakim, la visión interior".

Rakim se había unido a The Nation of Gods and Earths, mejor conocida como los Five Percenters, en 1985, año que, según la "Supreme Mathematics", significaba "Construcción de poder". Fundada en el Harlem (rebautizado como la Meca) en 1963 por un carismático ex estudiante del clero de la Nación del Islam, Clarence 13X, esta organización fundaba sus creencias principalmente en la segunda de las Lost-Found Lessions.[16] El 85% de la gente era incivilizada, esclavos mentalmente sordos, mudos y ciegos; el 10% eran chupasangres que se alimentaban de los pobres; y el 5% restante eran los pobres y justos con conocimiento de sí mismos, los maestros iluminados de la libertad, la justicia y la igualdad, destinados a civilizar a la mayoría de la población.

Como Bambaataa, Rakim ahora creía que la misión de su vida era elevar el mundo de las calles hacia el plano espiritual. No importaba si podía o no escapar de las prisiones sociales que representaban Fort Greene y Wyandanch. Así se lo explicó a un periodista: "Uno está ocupado con el cielo mientras camina por el infierno. Cuando digo 'cielo' no me refiero a ningún lugar en las nubes, porque el cielo no está por encima de nuestras cabezas, al igual que el infierno no está por debajo de nuestros pies".

"Son enseñanzas de 120 grados", le dijo a Harry Allen. "Para completar el aprendizaje, hay que adquirir Conocimiento, que suma 120; Sabiduría, que

16. Las Lost-Found Lessons (literalmente, "lecciones perdidas-encontradas") son una serie de enseñanzas religiosas y cosmológicas redactadas por Elijah Farrakhan como parte de las Supreme Wisdom Lessons ("lecciones de la sabiduría suprema"), supuestamente legadas a él por su maestro, Wallace Fard Muhammad, fundador de la Nación del Islam. [N. del T.]

suma otros 120; y Comprensión, otros 120. En total, 360 grados. Eso es lo que estoy diciendo. Yo giro 360 grados. Y 360 grados es un círculo entero: un *cypher*. Por eso es necesario completarlo".

EL CIERRE DEL CÍRCULO

En sus rimas, Chuck se comparaba a sí mismo con Coltrane, pero lo cierto es que tenía más puntos en común con Miles Davis, cuya furia primordial de clase media siempre bullía debajo de su minimalismo melancólico y *cool*. Más cercano a Coltrane era el misticismo callejero de Rakim; y su tema "I Know You Got Soul" era el equivalente a "Giant Steps": una maravilla de precisión rítmica e imágenes imborrables, una declaración magistral de lo trascendente de la identidad negra y un éxito innegable en sus conciertos.

El tema, que estaba basado en la canción homónima de Bobby Byrd y contaba con la monstruosa batería de Ben Powers, Jr., de Funkadelic, empezaba de manera inusual: Rakim se disculpaba con su audiencia por haberla hecho esperar. Luego, describía la composición de las letras como un acto difícil, sacramental, un rito que sin embargo era necesario para levantar el espíritu de toda la raza. Al final, la puesta en escena de las palabras –como los triunfales combates de Ali por el título– se convertía en un acontecimiento liberador.

"I Know You Got Soul" se editó unas pocas semanas después de *Yo! Bum Rush the Show*. Cuando Chuck y Hank lo escucharon, se dieron cuenta de que el desarrollo estético y político del hip-hop se había acelerado bruscamente. Con cierta envidia, pero también confiados en que esta nueva situación de alguna manera los favorecía, ambos se retiraron de nuevo al 510 de South Franklin para cerrar el círculo que Eric B. y Rakim habían comenzado a trazar.

"Sabíamos que teníamos que hacer algo que fuera agresivo", dijo Hank. "La voz de Chuck es tan potente y tiene tanto cuerpo que uno no puede acompañarla con música suave y melódica. Uno debe ponerlo en medio de una tormenta, con un tornado detrás, para que, cuando empiece a rapear, su voz y la parte instrumental se complementen entre sí."

A diferencia del método de Marley Marl –que aprovechaba las posibilidades de las nuevas tecnologías, privilegiando los samplers y la mesa de mezclas por encima de los arreglos– The Bomb Squad armaba los samples según el tono y la estructura de la canción, los apilaba y luego los tocaba a mano, como si fuera una banda tradicional. Sus composiciones creaban una tensión que luego casi no tenía tiempo de disiparse.

Sus métodos musicales reflejaban su visión general de las cosas. "Nuestros ritmos eran excéntricos", señaló Hank. "A veces programábamos los samples de batería para que estuvieran ligeramente fuera de tiempo, lo que genera cierta inquietud. Estamos acostumbrados a un mundo perfecto, a ver cómo todo orbita en círculos. Cuando el círculo no cierra del todo, es extraño. [...] No es predecible." Para Public Enemy, lo importante no era elevar al público al plano de las matemáticas puras ni recurrir a las últimas tecnologías, sino enfrentar las incómodas contradicciones de lo verdadero. "Es música *en la cuerda floja*", afirmó Chuck, "que combate consigo misma".

Hank y Chuck tomaron el aún poco conocido break de batería de Clyde Stubblefield en "Funky Drummer", de James Brown, al igual que otro de sus temas, "The Grunt, Part 1", un single de 1970, cuyo elemental y estridente inicio recordaba a "Blow Your Head". En su sampler Ensoniq Mirage, la banda capturó dos segundos de la guitarra de Catfish Collins, el piano de Bobby Byrd y, lo más importante, el chillido de saxo de Robert McCollough; luego redujo la calidad para darle un aire más abrasivo al sonido; y finalmente aumentó el volumen y lo repitió incontables veces, instaurando la suerte de claustrofobia que podría sentirse en una ambulancia en plena emergencia. Por debajo del sampler, Flavor Flav programó la caja de ritmos Akai para que retumbara y tartamudeara. El único momento de alivio se daba en el break, que combinaba un *groove* go-go en vivo, guitarra funk, una potente sección de instrumentos de vientos y la batería de "Rock Music", de Jefferson Starship. Y cuando Terminator X transformaba el grito de Chubb Rock, "¡Rock and roll!", la banda dejaba entrever su ambición de ir más allá del soul. El efecto era hipnótico e imparable.

Desde los primeros versos, tan memorables como los de Rakim, hasta los últimos, en los que declaraba que había llegado "su hora", Chuck exudaba teatralidad boxística, usando a Rakim como musa y oponente. Después de ciertos cumplidos indirectos –"I got soul too" [Yo también tengo soul]– Chuck reservaba para sí el título de "the voice of power" [la voz del poder]. Rakim había rapeado antes: "It ain't where you're from, it's where you're at" [No importa de dónde vienes, sino dónde estás], un epigrama no muy distinto de "Who feels it, knows it" [El que

lo siente, lo sabe].[17] Chuck transformó eso en un llamado explícito a la solidaridad negra: "No matter what the name, we're all the same: pieces in one big chess game" [No importa el nombre, todos somos lo mismo: piezas en un gran juego de ajedrez]. Sus palabras resumían la actitud de la banda, mezclando un intenso sentido de la competitividad, una furia antiautoritaria y una manía por los juegos de palabras, las alusiones multiculturales y la alteración violenta de los significantes del idioma inglés estándar: "Impeach the president/ Pulling out the raygun/ Zap the next one/ I could be ya shogun!" [Enjuicien al presidente/ sacando la pistola de rayos[18]/ dispárenle al siguiente/ ¡Yo podría ser su sogún!]. "¡Más despacio!", le gritaba Flavor en el break. "¡No te pueden seguir!".

El tema, titulado "Rebel Without a Pause" [Rebelde sin pausa] era la contraparte perfecta de "I Know You Got Soul". El tema de Rakim hacía que el público participara en un ritual divino, eterno; el de Chuck, en cambio, era un levantamiento afroamericano. Stephney llevó el disco a los DJs de Latin Quarter y Rooftop, lugares donde habían criticado duramente a Public Enemy, y vio desde las cabinas cómo, cuando su tema comenzaba a sonar, la gente se enardecía en la pista de baile. Era algo que lo retrotraía a uno a las épocas en que John Brown pasaba "Soul Power", Kool Herc reproducía "Fencewalk" de Mandrill, o Grandmaster Flash ponía en sus bandejas "Listen to Me" de Baby Huey. "Veías que los chicos se volvían locos", contó Stephney. "En muchos casos, hasta se armaban peleas."

En el tema que editaron inmediatamente después, "Bring the Noise", Chuck emprendía un violento ataque contra el tráfico de crack, la encarcelación de personas de raza negra y la pena de muerte, y luego comparaba las acusaciones que había recibido de parte de los críticos por su apoyo a Farrakhan con los disparos que otros recibían de la policía. Todo en la primera estrofa. Tanto "Rebel Without a Pause" como "Bring the Noise" captaban y externalizaban las tensiones de aquella era. Durante la segunda mitad del año, ambos temas comenzaron a escucharse en todas las emisoras radiales, radio-casetes y estéreos del país. La banda se volvió omnipresente. Public Enemy presentaba todas las características que le adjudicaban al nuevo Black Power: sus integrantes eran más inteligentes, más curtidos, más rápidos y más atléticos. Y estaban ganando.

17. "Who feels it, knows it" es un dicho popular en la tradición rastafari, y que figura en numerosas canciones de artistas como Bunny Wailer, Bob Marley y Jimmy Cliff, entre otros. [N. del T.]

18. Juego de palabras intraducible en castellano, basado en la similitud fonética entre *raygun* (pistola de rayos) y Reagan. [N. del T.]

13.

SEGUIR, POR AHORA
LA CUESTIÓN DEL LIDERAZGO NEGRO POST-DERECHOS CIVILES

Mi sensación es que este es el verano
en el que todo va a explotar.
Crítico de cine estadounidense blanco, dirigiéndose a Spike Lee en el Festival de Cannes

Uh, amigo, 1989. Sabía que este año iba a ser
una locura. Pero... mierda.
Chuck D

En el segundo álbum de Public Enemy, *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, no iba a haber tiempo muerto ni se iba a desperdiciar un solo segundo. "El Armagedón empezó hace rato", tronaba Professor Griff en el clip de audio en vivo con el que comenzaba el disco. "¡Llegaron tarde!"

La imagen de la banda ya había adquirido su forma definitiva. Sus integrantes se presentaban como los herederos de la tradición negra, vociferante y orgullosa de James Brown; de ahí que hubieran diseñado la funda del vinilo tomando a *Revolution of the Mind* como modelo, álbum en cuya tapa podía verse al padrino del soul tras las rejas. Chuck explicó brevemente cómo habían

adaptado la estética de James Brown: "Repetición repetitiva, implacable. Sin escapatoria. Él llevaba la canción al puente; nosotros la llevamos al puente. Una, y otra, y otra vez".

En la parte inferior de la carátula del disco podía leerse una cita tomada de los Bar-Kays en el festival de Wattstax: "LA LIBERTAD ES UN CAMINO QUE RARA VEZ ELIGE LA MULTITUD". En la contratapa, la banda clavaba la vista hacia arriba, vestida con uniformes de combate y pisando una bandera de los Estados Unidos extendida en el suelo de la prisión. El reloj de Flavor Flav indicaba que era más o menos medianoche. Si ustedes no se liberan ahora, en este momento caótico, parecían decir, mantendrán para siempre su mente prisionera.

"Night of the Living Baseheads" [La Noche de los Drogadictos Vivientes], tema presidido por un imperioso discurso del "imán del hip-hop" de la Nación del Islam, el Dr. Khallid Abdul Muhammad, era el punto más alto del disco, una composición pletórica de samples que revertía, aceleraba, fragmentaba, alteraba y dislocaba el ritmo urgente de "Rebel Without a Pause" para trasmitir lo que significaba la tóxica influencia del crack. Las sirenas que The Bomb Squad habían agregado de fondo eran más irónicas que las que podían oírse en aquel tema editado durante la época incendiaria del Bronx, "Fire", de los Ohio Players, y más dramáticas que las que The Clash había empleado en su clásico de rebeldía rockera, "White Riot". Después de *It Takes A Nation of Millions to Hold Us Back*, las sirenas se convirtieron en un elemento recurrente para toda una generación, un símbolo de provocación y reacción, no solo en el rap, sino también en el house post-freestyle (de la mano del productor neoyorquino Todd Terry, quien grabó su mejor tema bajo el seudónimo Black Riot) y la anárquica escena rave británica.

Chuck y Flavor Flav describían lo que se sentía llegar a la mayoría de edad en un estado de guerra constante. Incluso la canción de Flavor, "Cold Lampin", trataba con grandes dosis de humor negro el hecho de vivir con la idea de que a uno lo podían matar de un momento a otro. El álbum postulaba la organización como método de respuesta: "I never live alone, I never walk alone/ My posse's always ready and they're waitin' in my zone" [Nunca vivo solo, nunca camino solo/ mi pandilla siempre está lista y me está esperando en mi zona], rapeaba Chuck en "Louder Than a Bomb". De igual modo, en el tema central del disco, "Black Steel in the Hour of Chaos", una historia de venganza situada en la cárcel de Attica, Chuck afirmaba: "I'm a Black man, and I could never be a veteran" [Soy un hombre negro y nunca podría ser un veterano].

"En pocas palabras", escribió Harry Allen en *The City Sun*, "este es el álbum que pone fin a los ochenta".

Pero ¿en qué consistiría la década del noventa? Ahí era donde la cuestión se volvía espinosa.

DEL OTRO LADO DEL ARCOIRIS

En las universidades, los revolucionarios políticos y culturales de las minorías étnicas, que alguna vez habían encontrado una fuente de inspiración en común en la campaña anti-apartheid, ahora parecían estar avanzando en direcciones distintas.

Entre ellos, los más interesados en política formaron organizaciones como The Black Student Leadership Network, llevaron adelante The United States Student Association y se convirtieron en la base troncal de los renacientes movimientos de organización laboral y comunal. Su filosofía tercermundista, influenciada por los escritos anticolonialistas de Franz Fanon y algunos de los últimos discursos de Malcolm X y Martin Luther King, Jr., se vio reflejada en el nombre de la poderosa coalición estudiantil que surgió en la U.C. Berkeley durante la lucha contra el apartheid: United People of Color [Personas Unidas de Color].

Al mismo tiempo, los nacionalistas culturales como Karenga y Molefi Kete Asante promovieron el afrocentrismo como un programa intelectual que podía compensar las tendencias eurocentristas del sistema educativo, recobrar y reclamar las antiguas raíces perdidas de la gloria de África y volver a enfocar la experiencia y el pensamiento africanos en la producción de conocimiento y la exploración de su identidad. Así, desarrollaron un plan académico sobre la base de un canon alternativo con obras de Chiekh Anta Diop, Chancellor Williams, John Henrik Clarke, Martin Bernal, y otras de su propia autoría. La importancia que el programa le daba al fomento de la autoestima y autorrealización cuadraba perfectamente con las enseñanzas que la Nación del Islam y los Five Percenters promulgaban en las calles.

Mientras los revolucionarios culturales comenzaban a predicar las maravillas del afrocentrismo más allá de los programas académicos de estudios afro-

americanos, pasando por escuelas de barrios marginales, bibliotecas negras y grupos de estudio autogestionados, los revolucionarios políticos, por su parte, trataban de convocar a la mayor cantidad de votantes a las urnas en apoyo de Jesse Jackson. La segunda candidatura presidencial de Jackson, en 1988, se publicitaba como una campaña de esperanza. En cada parada de la gira, el candidato afroamericano lideraba a multitudes de seguidores de todas las razas que coreaban su eslogan, "Mantengan viva la esperanza". Tal vez pareciera extraño, pero después de ocho años de Reagan, estos granjeros blancos del medio oeste de los Estados Unidos, trabajadores agrarios chicanos, obreros industriales negros y costureras asiáticas estaban desesperados por *creer* nuevamente en algo. Esta campaña sería la culminación de los sesenta, una magnífica síntesis de las políticas de derechos civiles y las organizaciones de Black Power, un frente unido de los movimientos de liberación que se habían salvado del nihilismo que traía aparejada la violencia gracias al optimismo democrático.

El éxito de Jackson tomó a todos por sorpresa. En el "*Super Tuesday*",[1] el candidato afroamericano quedó en primer o segundo lugar en dieciséis de las veintiuna elecciones primarias demócratas y lideraba las encuestas en cantidad total de votos. En la siguiente elección primaria, en Míchigan, aplastó a los futuros candidatos presidenciales Michael Dukakis y Al Gore, ganando el 55% de los votos, y en Wisconsin, donde tendría lugar la próxima votación, su campaña estaba alcanzando nuevos picos de fervor. Fue entonces, no obstante, que Jackson debió enfrentarse a una acusación que nunca lograría refutar.

El problema había empezado durante la campaña de 1984. Un día de enero, mientras esperaba que llegara su avión, le había indicado a los reporteros negros que se acercaran y les había propuesto: "Hablemos de negro a negro". Durante su cándida perorata, hizo referencia a la población judía usando el término "*hymies*"[2] y afirmó que la ciudad de Nueva York era "Hymietown" [la ciudad de los *hymies*]. Uno de los reporteros, Milton Coleman, le comentó los dichos de Jackson a otro de los redactores de su diario, el *Washington Post*, que un mes después los reprodujo bajo el encabezado LA PAZ CON LOS JUDÍOS ESTADOUNIDENSES ELUDE A JACKSON. No tardarían en acusar al candidato de antisemitismo.

Su relación con Louis Farrakhan se convirtió en objeto de un intenso escrutinio. Los dos eran viejos amigos de Chicago. Cuando el servicio secreto se negó a proteger a Jackson, Farrakhan le envió a The Fruit of Islam,[3] y cuando Jackson viajó a Siria para garantizar la liberación del piloto de combate afroamericano Robert Goodman, le pidió a Farrakhan que lo acompañara. Ahora, durante una reunión en su mezquita, el líder de la Nación del Islam lo defendió contra las acusaciones, señalándolo y afirmando: "Si ustedes lastiman a este hermano nuestro, les advierto en el nombre de Alá que será la última persona a la que lastimarán en sus vidas".

Los críticos judíos ya estaban furiosos con Jackson debido a su posición sobre los derechos de los palestinos y habían hecho circular ampliamente una foto de 1979, en la que aparecía abrazando al líder de la Organización para la Liberación de Palestina, Yasir Arafat, durante un encuentro para disuadir a este de recurrir al terrorismo. Por supuesto, ahora todos se apresuraron a defenestrarlo. Nathan Perlmutter, de la Anti-Defamation League, diría más tarde: "Lo que sucedió con la palabra *hymie* es irónico. En comparación con otros insultos, digamos que está lejos de ser el colmo del nazismo. [Pero] significó [una oportunidad] para que alguien como yo pudiera hacerse oír al respecto de Jesse Jackson como persona. Jackson podría encender velas todos los viernes a la noche y hacerse bucles hebraicos a ambos lados de la cabeza, daría igual. No cambiaría el hecho de que se vende por dinero".

Al mismo tiempo, los medios masivos comenzaron a analizar la oratoria de Farrakhan en la Nación del Islam, en busca de algún signo de antisemitismo. En un discurso de marzo, Farrakhan pareció amenazar a Coleman, el reportero del *Washington Post*, y a su esposa, y se lo citó erróneamente diciendo que Hitler había sido "grande". Sus palabras en realidad habían hecho referen-

1. En los Estados Unidos, el término *Super Tuesday* (supermartes) hace referencia a aquel martes en febrero o marzo de un año presidencial en que el mayor número de estados celebra elecciones primarias para seleccionar delegados que luego participan en las convenciones nacionales, donde se nominan oficialmente los candidatos de cada partido. [N. del T.]

2. *Hymie* es un término denigrante para referirse a los judíos, derivado del diminutivo de Hyman, nombre frecuente en la comunidad judía. [N. del T.]

3. The Fruit of Islam (literalmente, "Los Frutos del Islam") es el ala paramilitar masculina de la Nación del Islam, creada en 1933 por W.D. Fard. La organización se disolvió en 1975, después de la muerte de Elijah Muhammad; Louis Farrakhan la reagrupó a principio de los ochenta, nombrándose a sí mismo como su comandante en jefe. [N. del T.]

cia a "el mal que Hitler infligió al pueblo judío", y él mismo luego aclararía que había querido decir que se trataba de una figura "grande en lo que respecta a su maldad"; pero ciertamente no podía ser tan inocente como para ignorar cómo la prensa era capaz de interpretar ese tipo de comentarios.

En junio, al volver de un viaje de visita a Libia, Farrakhan criticó duramente a Israel: "Ahora bien, esa nación llamada Israel no ha conocido la paz durante sus cuarenta años de existencia, ni la conocerá nunca, porque la paz no puede existir en un sistema basado en la injusticia, el robo, la mentira y el engaño, con una religión sucia que se escuda detrás del nombre sagrado de Dios". Los medios sostuvieron que, según él, el judaísmo era una "religión salida de las cloacas". Su biógrafo, Arthur Magida, luego observaría que Farrakhan también había usado el término "religión sucia" para referirse a las interpretaciones incorrectas que se hacían de la teología de la Nación del Islam. Sin embargo, el daño ya estaba hecho. Cuando el Senado de los Estados Unidos decidió por voto unánime repudiar a Farrakhan, Jackson se apresuró a repudiarlo también.

Aun así, para muchas personas dentro de la comunidad negra, lo que decía el líder de la Nación del Islam era profundamente cierto. Mientras defendía a Jackson, Farrakhan había señalado: "Sabemos que los negros y los judíos han tenido una buena relación en el pasado. Y nos hemos llevado bien porque ustedes son un pueblo que sufre mucho, como el nuestro. Pero, mis queridos amigos judíos, deben entender que todos maduramos tarde o temprano. No podemos seguir definiendo nuestros intereses guiándonos por los suyos". En la ciudad de Nueva York, el mayor foco de poder tanto afroamericano como judío, la coalición entre ambas etnias, estaba por colapsar de un modo definitivo y espectacular.

En diciembre de 1987, la Intifada palestina estalló en Cisjordania y la Franja de Gaza, polarizando de inmediato la política judeo-americana. La defensa de Israel se convirtió, para muchos judíos estadounidenses, en una defensa de su propia identidad. Así como algunos nacionalistas negros relacionaban el sionismo con el racismo, algunos grupos nacionalistas judeo-americanos como la Anti-Defamation League relacionaban el antisionismo con el antisemitismo.

No obstante, como remarcó el comentarista político negro Adolph Reed, Israel y Farrakhan también eran, a su manera, excusas, símbolos detrás de los cuales se ocultaban cuestiones más personales y polémicas, que se remontaban como mínimo al conflicto Ocean Hill-Brownsville. Las políticas de discriminación positiva y de empoderamiento negro impulsadas por Jesse Jackson podían llegar a poner en riesgo los privilegios de la comunidad judía. Al mismo tiempo, los desafortunados comentarios de Jackson dejaron al descubierto que los negros de la burguesía ya no veían a la clase media judía como a una aliada, sino como una amenaza. Según Reeds, esta situación había infundido "mezquindad y egoísmo" en ambas comunidades.

De ahí la vital importancia de las elecciones primarias en Wisconsin, tanto para Jackson como para sus oponentes. En vísperas de las elecciones, el alcalde de la ciudad de Nueva York, Ed Koch, aludió a su propia condición de judío y provocó a Jackson: "¿Acaso [él] apoyaría a un candidato que alabara a Botha en Sudáfrica? Yo, no. Sin embargo, Jackson alaba a Arafat, y cree que quizá los judíos y otros simpatizantes de Israel debieran votar por él". Para que un judío votara por el candidato afroamericano, añadió Koch, "tendría que estar loco, al igual que un negro tendría que estar loco para votar a alguien que hablara bien de Botha y los racistas que respaldan el gobierno sudafricano". Las palabras de Koch fueron muy comentadas en los medios, y Jackson acabó perdiendo en Wisconsin frente a Dukakis por un margen de veinte puntos.

Las siguientes elecciones primarias se celebrarían en la ciudad de Nueva York, y en casi cada evento y entrevista de su campaña, Jackson tuvo que aclarar sus comentarios sobre "Hymietown" y su vínculo con Farrakhan. Si bien el candidato afroamericano continuó con su *mea culpa* –mientras, en el exterior, la Intifada recrudecía– la sensación era que Jesse Jackson había retrocedido cuatro años. Muchos judíos habían vuelto a indignarse con él, y gran parte de los afroamericanos se preguntaban qué más podría hacer para que lo perdonaran. La brecha entre negros y judíos parecía infranqueable. De un lado estaba la Jewish Defense Organization, un reducido grupo de militantes de clase media y alta que se congregaban cada vez que Jackson hacía alguna aparición en público para increparlo a los gritos por ser "un nazi negro"; y del otro, la Nación del Islam, que exhumó y comenzó a repartir una serie de tratados antisemitas como *El judío internacional*, de Henry Ford, y el viejo libelo apócrifo *Los protocolos de los sabios de Sion*.

Cuando cerraron las urnas neoyorquinas en 1988, Jackson había conseguido el 94% de los votos afroamericanos, el 17% de los votos blancos y apenas el 8% de los votos judíos, perdiendo frente a Dukakis por una diferencia de catorce puntos. Uno de sus ex asistentes afirmó que fue la derrota electoral más

amarga de Jackson. Su sueño multirracial se había estrellado contra el durísimo problema afro-judío.

A pesar de haber conseguido mil doscientos delegados, siete millones de votos y el segundo puesto, acercándose más que ningún negro hasta entonces a la presidencia del país, Jackson sentía que ahora estaba obligado a implorarle a Dukakis un lugar en su fórmula. En un último acto de humillación, se enteró por un periodista de que Dukakis había elegido a Lloyd Bentsen, notorio pusilánime, como candidato a vicepresidente. En las elecciones nacionales, Dukakis y Bentsen lograron la mayoría de los votos en Wisconsin y Nueva York, pero perdieron en cuarenta de los cincuenta estados frente a Bush y Quayle.

Es posible que Public Enemy haya profetizado este desenlace de manera involuntaria. Al comienzo de "Rebel Without a Pause", The Bomb Squad parecía festejar el hecho de que Jackson hubiera decidido volver a postularse; pero en lugar de insertar una grabación de alguna de sus características frases positivas, eligieron samplear la pequeña introducción con la que había presentado una canción de protesta de Soul Children en Wattstax. Fuera de contexto, Jackson sonaba inseguro y perturbado: "Hermanos y hermanas, no sé adónde se está dirigiendo este mundo".

Después del fin de Jackson, Professor Griff señaló: "No solo perdió: ni siquiera cayó peleando".

LA BÚSQUEDA DE NUEVOS HÉROES

Para la generación post-derechos civiles, que se había criado con *Plaza Sésamo*, *Raíces*, el discurso "Tengo un sueño" de Martin Luther King, Jr. y *La autobiografía de Malcolm X*, y que vivía bajo la incesante y omnipresente influencia de los medios, siempre sedientos de nuevos íconos, la pregunta más difícil siempre ha sido: "¿Quiénes serán nuestros líderes?".

"Nosotros buscábamos desesperadamente a una figura carismática y capaz de seguir los pasos de Martin Luther King y Malcolm X, pero no había nadie", explicó Bill Stephney. "No creo que los ochenta hayan sido menos explosivos en términos políticos que cualquier otro momento en la historia. La diferencia era ese vacío, esa falta de liderazgo."

En un influyente artículo de 1996 publicado en *Social Policy*, la difunta activista negra Lisa Sullivan, cofundadora de la Black Student Leadership Network y una de las primeras intelectuales del hip-hop, explicitó las causas e implicaciones políticas del fenómeno señalado por Stephney:

> De acuerdo con una gran cantidad de críticos, la defensa de los derechos civiles, encabezada por líderes tradicionales, no logra adaptarse ni actuar con eficacia en este período post-derechos civiles, que se caracteriza por una creciente intolerancia racial, la renovada resistencia por parte de los estados a la centralización política y las medidas de desegregación nacionales, y el desmantelamiento de las políticas y programas de protección social a nivel interno antes promovidas por el gobierno federal.
>
> Esta posición tan crítica hacia el movimiento de los derechos civiles es más pronunciada entre los jóvenes de raza negra. [...] Muchos creen que los líderes afroamericanos tradicionales carecen de la capacidad, el deseo y la creatividad necesarias para hacer frente a las crisis actuales, las cuales desestabilizan la vida de los negros de clase obrera y destruyen sus barrios y familias.
>
> En consecuencia, hoy en día existe una generación entera que está profundamente desconectada de la acción civil y el activismo a favor de los derechos civiles de los afroamericanos. Y, ya que las organizaciones sociales y cívicas tradicionales en la comunidad negra no logran llegar a los jóvenes y generar un nuevo compromiso político, el liderazgo institucional y organizacional negro no parece augurar nada bueno para el futuro, dado lo lejos que está de alcanzar la visión, la capacidad y el espíritu de innovación que requerirá el siglo XXI.[4]

Los cultores del hip-hop adoptaban las ideas de los íconos exiliados y martirizados del pasado, a la vez que rechazaban la legitimidad de los representantes de la generación anterior que seguían con vida. Luego del asesinato de Scott

4. Lisa Y. Sullivan, "The Demise of Black Civil Society: Once Upon A Time When We Were Colored Meets the Hip-Hop Generation", *Social Policy*, primer trimestre de 1996.

La Rock, baleado en las calles del Bronx, KRS-1 posó para la tapa del segundo álbum de Boogie Down Productions solo, espiando detrás de la cortina de su ventana en busca de posibles enemigos, con una uzi en la mano que recordaba al rifle que Malcolm X había sostenido en una foto análoga dos décadas atrás. En "Rebel Without a Pause", Chuck se había declarado simpatizante de JoAnne Chesimard, la ex integrante de las Panteras Negras y The Black Liberation Army, que estaba por reaparecer en Cuba como exiliada con un nombre nuevo, Assata Shakur, y de publicar su autobiografía, que se convertiría en un best seller en las librerías negras.

Chuck decidió incluir el nombre de Farrakhan en su próximo tema, un lado B para la adaptación cinematográfica de la novela de Brett Easton Ellis sobre la generación X, *Less Than Zero*. Los representantes del estudio rechazaron la canción, "Don't Believe the Hype", que incluía los siguientes versos: "The follower of Farrakhan/ Don't tell me you understand until you hear the man" [El seguidor de Farrakhan/ no me digan que entienden hasta haberlo escuchado]. Sin embargo, sí aceptaron el otro tema que el grupo les propuso, "Bring the Noise", cuyas letras eran todavía más explícitas: "Farrakhan's a prophet and I think you ought to listen to/ what he can say to you./ What you ought to do/ is follow for now" [Farrakhan es un profeta y creo que deberías escuchar/ lo que tiene para decirte./ Lo que debes hacer/ es seguir, por ahora].

Los chicos dejaron de lado sus collares de oro trenzado a lo Run DMC y comenzaron a usar medallones africanos. Algunos estaban leyendo libros como *Stolen Legacy*, de George G.M. James, o *The Miseducation of the Negro*, de Carter G. Woodson. Incluso los delincuentes del Harlem habían cambiado de estilo. El periodista de hip-hop Reginald Dennis comentó: "Tipos que eran verdaderos asesinos escuchaban 'Self Destruction' en sus nuevos sistemas de audio Blaupunkt de diez mil watts".

Cuando Public Enemy llegó a Filadelfia, la ciudad declaró que era "El Día de Public Enemy" y realizó un desfile en su honor. "Íbamos en autos descapotables, avanzando por la Market Street, saludando al público y todo lo demás", explicó Stephney. "Pero lo que me sorprendió fue ver a algunas personas que en ese momento tendrían cuarenta y pico. Y era como si hubieran vuelto a las apuradas a sus departamentos, hogares y casas bajas de ladrillo en Filadelfia a buscar sus viejas prendas de las Panteras Negras. Tenían puestas las boinas, las camperas de cuero, la ropa de camuflaje, todo. Eran hombres negros ya canosos, cuarentones, con lágrimas en los ojos, haciendo el saludo del Black Power como si hubiera vuelto la revolución."

"Y yo pensé: 'Mierda. Bueno.'", suspiró. "Sí, somos 'las Panteras Negras del rap'. Pero cuando eres tan joven como nosotros en esa época –yo entonces tenía veinticinco– ni sospechas la clase de influencia que ejerces realmente."

Estuviera lista o no, lo cierto es que a la generación del hip-hop le estaban cediendo el liderazgo. El problema de averiguar cómo la nueva elite de jóvenes negros podría canalizar su furia y dónde habría que llevar al resto de la raza en el nuevo siglo quedaría completamente en sus manos.

LOS INTELECTUALES REFINADOS CONTRA LOS REBELDES DEL RAP

En un seminal ensayo publicado en 1989, titulado "The New Black Aesthetic" [La nueva estética negra], el novelista Trey Ellit hablaba con admiración de los hijos e hijas de la clase media negra que ahora estaban a la vanguardia de la producción cultural e intelectual de los Estados Unidos. "Todos los libros infantiles de Ezra Jack Keats con protagonistas afroamericanos, los capítulos de *Raíces*, las representaciones teatrales de obras como *For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow Is Enuf* y el feriado nacionalista navideño de Kwanzaa surtieron efecto", escribió.[5] "Después de haberse abierto camino para alcanzar un nivel económico relativamente alto y de caer, muchas veces, en el materialismo más vulgar, nuestros padres nos dieron la libertad (instándonos a veces incluso a ejercerla) de morder la mano que nos daba de comer, y nos mandaron a la universidad."

No obstante, Ellis también se percató de que existía una división cada vez mayor dentro de ese grupo refinado, evidente desde el vamos en cuestiones de estilo. En una fiesta de cumpleaños de Andre Harrell, observó: "Los jeeps Suzuki Samurai, la champaña Moet, los trajes de cuero Gucci o

5. Kwanzaa es una festividad negra que se celebra la semana del 26 de diciembre al 1º de enero en los Estados Unidos y varios países de América, creada por el activista y nacionalista afroamericano Maulana Karenga en 1966, para conmemorar la cultura e historia africanas. [N. del T.]

Louis Vitton de cuerpo completo, los sombreros Kangol, los pesados collares de oro trenzado, los múltiples anillos y el machismo exuberante son, por el momento, accesorios obligatorios de los amantes del rap. La mayoría de los jóvenes intelectuales negros, en cambio, usa anteojitos redondos, bufandas de tela kente ghanesa y, con cada vez mayor frecuencia, rastas muy cortas y prolijas".

Bill Stephney se encontraba en un lugar intermedio, tratando de franquear la brecha entre el cinturón negro de Long Island y el East Village. Al respecto, comentó: "A mí me decían 'el negro artístico' porque insistía en que teníamos que ir todos a ver *Nola Darling*". Sin arredrarse, Stephney intentó que sus amigos se unieran a la Black Rock Coalition.[6] Después de asistir a una sola reunión, decidieron que no era lo suyo. "A mediados de los ochenta, los jóvenes negros de clase trabajadora del condado de Nassau en Long Island no tenían una mente muy abierta que digamos", observó él entre risas.

La situación del crítico de *Village Voice*, Greg Tate, cofundador de la Black Rock Coalition, era similar a la de Stephney. Tate había nacido en un ambiente intelectual. Sus padres eran prominentes nacionalistas culturales, cuya labor junto con H. Rap Brown, Eldridge Cleaver y Amiri Baraka lo había marcado de pequeño. "Prácticamente me crie rodeado de todos esos superhéroes negros", remarcó.

En la adolescencia, Tate, al igual que Chuck D, anhelaba convertirse en un artista de cómics negro, e inventó a un personaje que era trompetista. Esto lo motivó a ir a la biblioteca para aprender todo lo posible sobre música. Allí descubrió *Black Music*,[7] el libro de Baraka que cambió su vida. Desde ese momento empezó a sintonizar la emisora radial de la Howard University, WHUR, y a escuchar el revolucionario programa "360 Degrees of the Black Experience", donde pasaban a los artistas de los que hablaba Baraka: Coltrane, Coleman, Cherry, Shepp. Tate convenció a sus padres para que lo llevaran a ver a Parliament-Funkadelic, War, Mandrill y Graham Central Station; asistió a la

6. Black Rock Coalition es una organización sin fines de lucro que se dedica a la promoción de artistas de rock de raza negra. Fue fundada en la ciudad de Nueva York en 1985 por el guitarrista Vernon Reid, el periodista Greg Tate, la cantante DK Dyson y la productora Konda Mason. [N. del T.]

7. *Black Music. Free jazz y conciencia negra (1959-1967)*, de LeRoi Jones/Amiri Baraka, editado por Caja Negra en 2013.

Howard University a fines de los setenta; y se sumó a la naciente escena vanguardista, trabajando con los jazzistas Geri Allen y Greg Osby, la directora Julie Dash y los realizadores de cine Ernest Dickerson y Arthur Jafa. Después de abandonar la carrera para dedicarse a la paternidad, se mudó a Nueva York para ganarse la vida como escritor.

A pesar de haberse criado con el nacionalismo cultural, Tate luego coincidiría con los revolucionarios políticos en cuestiones a las que denominaba "la parte más dudosa de esta filosofía (por ejemplo, su machismo, su antisemitismo, su racismo supremacista negro, su esoterismo seudoafricano y su paramilitarismo feroz)".

Según afirmó, "ese movimiento tenía sus propios problemas con el sexismo, la homofobia y el multiculturalismo. Pero, al mismo tiempo, el nacionalismo cultural realmente creó una manera de pensar todo aquello que hacía la gente de ascendencia africana como algo basado en una experiencia cultural y acompañado de una intención filosófica subyacente. Era un modo de responder a un entorno racista". Entusiasmado con las posibilidades que ofrecía la teoría posmodernista y posestructuralista, Tate se decidió a popularizar "un esencialismo antiesencialista" y se autodenominaba, no sin ironía, como "un nacionalista cultural reconstruido".

Cuando ingresó al equipo de redacción del *Village Voice* en 1987, Greg Tate ayudó a convertir este periódico en un órgano central de un nuevo intelectualismo público afroamericano, una suerte de *The Crisis* post-integracionismo.[8] Con el apoyo de editores como Thulani Davis y Robert Christgau, él y otros redactores como Lisa Jones, Stanley Crouch, Harry Allen, Nelson George, Joan Morgan, Barry Michael Cooper, Carol Cooper, Ben Mapp, Lisa Kennedy y Donald Suggs complejizaron agresivamente la escena política y cultural negra, desplegando un sorprendente abanico de posiciones que abarcaban el feminismo, el progresismo, el conservadurismo y la teoría *queer*. Así, *Village Voice* se convirtió en una punta de lanza del multiculturalismo radical. Si *Yo! Bum Rush the Show* fue interpretado en general dentro del marco del escepticismo de la

8. *The Crisis* es la revista oficial de la NAACP, fundada en 1910 por intelectuales afroamericanos como W.E.B. Du Bois para concientizar al público sobre los peligros del racismo e informar acerca de actualidades referentes a las minorías étnicas, en especial la raza negra. [N. del T.]

crítica pop blanca, *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* se editó en medio de otro floreciente renacimiento cultural negro en Nueva York.

Tate fue uno de los primeros y más notorios defensores de Public Enemy. Reprodujo, por ejemplo, el casete promocional de su segundo álbum en una fiesta que celebró en su propia casa, en el Harlem, donde pudo ver de primera mano cómo un grupo de intelectuales refinados se sorprendía y luego comenzaba a bullir bajo el influjo de la música, bailando y discutiendo apasionadamente. Tate defendía a Chuck de quienes lo acusaban de ser un "farsante", alegando que poseía "una mente poética tan formidable como cualquier otra en la tradición literaria afroamericana". "El aspecto más importante de *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* era el hecho de que dramatizara la identidad negra de una manera inaudita desde los años sesenta", subrayó. "Casi parecía algo inevitable, mítico."

No obstante, a medida que le prestaba más atención a las letras, también experimentaba una inquietud considerable. Hacia el final de "Party for Your Right to Fight", era evidente que la ideología de la banda se estaba desplazando del nacionalismo políticamente revolucionario al radicalismo cultural nacionalista. Los integrantes de Public Enemy hablaban de masonería, libros secretos y esotéricos, "diablos injertados" y "el negro asiático originario". Las Panteras Negras representaban el pasado; los musulmanes negros, el futuro. Su próximo álbum, *Fear of a Black Planet*, marcaría el cambio definitivo.

En una reseña ya famosa, Tate usó como ejemplo varias citas de Professor Griff para poner en evidencia al grupo:

> Es imposible escuchar a Public Enemy sin enamorarse de su talento por el *agitprop* (y el ruido artístico) y sin preocuparse por la filosofía perniciosa e imbécil que promueven sus integrantes. Por ejemplo: "Los blancos en realidad son parientes de los monos, porque se acostaban con ellos en las colinas caucásicas". O: "Si los palestinos se levantaran en armas, fueran a Israel y mataran a todos los judíos, estaría bien". Este tipo de cháchara estúpida es algo que Public Enemy claramente improvisa cada vez que abre la boca. Dado que la banda da muestras de poder razonar bien y con soltura cuando habla de la función instrumental del racismo dentro de la estructura de poder de los Estados Unidos, también debería ser lo suficientemente inteligente como para darse cuenta de que deshumanizar a los gays, las mujeres y los judíos no ayudará en nada a la liberación del pueblo negro.[9]

La crítica de Tate no se parecía al ataque antipolítico de John Leland; era mucho más incisiva, más dolorosa. La misma semana de la publicación de la reseña, Chuck empezó a referirse a Tate como "un negrito cobarde" en sus conciertos.

LOS ARTISTAS NEGROS COMO NUEVOS LÍDERES AFROAMERICANOS

Greg Tate y Chuck D seguían la tradición de Adam Clayton Powell Jr., Jackie Robinson y Malcolm X: se tomaban la lucha por la liberación negra como un asunto muy personal. Sin embargo, el debate ahora había cobrado otras dimensiones. El foco estaba pasando de la política a la cultura, de la intimidad de los encuentros cara a cara en las calles y las monografías sobre cuestiones raciales a la gran arena de los medios internacionales.

La integración había comenzado a brindar una nueva clase de poder. Apenas dos meses después de editarse, *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* ya había vendido un millón de unidades y motivado probablemente una cantidad similar de debates. Tal vez los rebeldes del rap y los intelectuales refinados nunca llegarían a dominar el pesado sistema político que ya había comenzado a avanzar nuevamente sobre el terreno que la generación anterior había conquistado, pero sí era posible que encontraran una manera de movilizar el veloz y descerebrado capital en circulación para sus propios fines.

Así que la pregunta seguía siendo la misma: ¿cuál era la función y la responsabilidad de los artistas en la lucha por la liberación? Para las Panteras Negras, y hasta para Maulana Karenga, los artistas eran, antes que nada, revolucionarios. Como "trabajadores culturales" –término de cuño marxista, cuyo propósito era validar las prácticas artísticas como actividades obreras–, su tarea consistía meramente en apoyar la revolución, no en incurrir en teorías, estra-

9. Tate, *Flyboy in the Buttermilk: Essays on Contemporary America.*

tegias o ideas para orientarla. Aun así, dada la urgencia coyuntural y el irreparable déficit de liderazgo político, ahora se le pedía a los raperos que no solo reflejaran los deseos y tribulaciones del pueblo, sino que lo lideraran.

El Stop the Violence Movement era un ejemplo de lo que eran capaces los artistas de rap. En 1987, hubo peleas entre pandillas durante un show de U.T.F.O. en Los Ángeles, asesinaron a un chico a puñaladas en una función de Dana Dane en New Haven, Connecticut, y dos chicas fueron aplastadas en una estampida en Nashville, Tennessee, después de un evento en el que participaron Eric B. & Rakim, Public Enemy y NWA. La violencia también iba en aumento en los recitales de rock, pero los medios ahora tenían una razón adicional para estigmatizar a los jóvenes de las minorías étnicas. Los pedidos a favor de la prohibición de los espectáculos de rap se multiplicaron.

El 10 de septiembre de 1988, la violencia llegó nuevamente al cinturón negro de Long Island. Un joven fue asesinado y docenas más resultaron heridos en un show de bienvenida para Eric. B & Rakim, Kool Moe Dee y Doug E. Fresh ese sábado a la noche en el Nassau Veterans Memorial Coliseum, en Uniondale. Indignados con el modo sensacionalista en que los medios hablaban de este tipo de incidentes y preocupados con las posibles repercusiones en la industria del rap, el periodista Nelson George, la ejecutiva de A&R de Jive Records, Ann Carli, la publicista Leyla Turkkan y varios empresarios del sector discográfico se reunieron a la semana siguiente. "Era hora", escribió Nelson George, "de que los raperos definieran el problema y se defendieran por sí mismos".

Juntos, idearon un proyecto que incluiría un disco, un video, un libro y una movilización a beneficio bajo el lema "Stop the Violence" [Detengan la violencia], el título de la canción que KRS-One le había dedicado a su fallecido socio, Scott La Rock. Este comité *ad hoc* armó con prisa a un grupo de raperos y productores estrella, que se transformarían en el Stop the Violence Movement. Grabaron un tema, "Self Destruction", filmaron un videoclip y organizaron una marcha por el Harlem. "Self Destruction" se convirtió en disco de oro y aportó doscientos mil dólares a los fondos para los programas en contra de la violencia de National Urban League. Esta estrategia de marketing, ejecutada a la perfección, modificó de manera significativa el tono del debate sobre la prohibición de los conciertos de rap.

No obstante, Stop the Violence siempre fue menos un movimiento que un evento mediático. El proyecto nunca fue concebido como una campaña política para paliar el crimen dentro de la comunidad afroamericana –objetivo que cuajaba más con organizaciones de derechos civiles como The Urban League–, sino como una estrategia orientada a contrarrestar la visión del rap difundida por los grandes medios, a devolverle la confianza al negocio del entretenimiento, y a mostrar que los raperos podían actuar de manera responsable y que el hip-hop era una industria estable, autorregulada. No había razón para esperar otra cosa.

Muchos comparaban a los raperos con los *griots*, los hacedores de mitos, genealogistas, cantantes de alabanzas, historiadores orales y críticos sociales de las comunidades de Senegal y Gambia. "Cabría esperar que los *griots* fueran miembros muy valorados en sus sociedades", escribió Robert Palmer en *Deep Blues*. "Pero lo cierto es que son, al mismo tiempo, admirados (frecuentemente adquieran una reputación y fortuna considerables) y despreciados, ya que se piensa que se comunican con espíritus malévolos, y si uno no recompensa como debería sus canciones de alabanza, estas pueden transformarse en canciones insultantes, pletóricas de rencor." Por definición, los *griots* no eran líderes, ni mucho menos mesías. Eran una casta aparte, marginal.

De todas formas, muchos miembros de la generación anterior repetían que los raperos, claramente dotados de una habilidad para movilizar a los medios que no se veía desde las Panteras Negras, debían asumir la posición de líderes de la comunidad. En la Howard University, en 1987, Bill Stephney participó en un panel de discusión con Amiri Baraka, el poeta del dub Mutabaruka y el músico James Mtume. Los tres declararon que los artistas de rap debían cumplir con los estándares de liderazgo impuestos por los revolucionarios. Stephney quedó espantado.

Argumentó: "Sería tristísimo que una comunidad se viera obligada a relegar el liderazgo político a los raperos, porque eso no representaría un avance, sino un atraso. Ahora que los líderes de nuestra comunidad no pueden asumir sus responsabilidades, ¿van a cedérselas a un chico de dieciocho años porque se le ocurren buenas rimas? ¿Cuál es el criterio para declarar que es apto para convertirse en líder? ¿El hecho de tener un buen *flow*?[10] ¿Nada más? Si nuestro liderazgo va a quedar en manos de un adolescente de dieciocho años sin planes, entonces estamos en problemas. Estamos jodidos".

10. El *flow* (literamente, "flujo") es un término muy difundido en el hip-hop para hacer referencia a la capacidad de crear ritmos, cadencias y rimas que "fluyan" de manera impecable sobre el beat. [N. del T.]

Los otros participantes del panel se preguntaron si en realidad él no estaría tratando de liberarse de sus responsabilidades. En ese momento, una joven del público salió en defensa de Stephney. Era Lisa Williamson, activista antiapartheid y antirracismo y una de las líderes estudiantiles más visibles de la época. Tres años después, se transformaría en Sister Souljah y se uniría al séquito de Public Enemy, autodenominándose como una "raptivista". En esta generación, lo importante no era ser *trabajadores* culturales, sino *raperos* políticos. Stephney observó: "Era una inversión del proceso".

Chuck había comenzado a reconocer cuál era el papel que desempeñaba en la sociedad y, al mismo tiempo, sus límites. De una generación a otra, el proyecto que George Clinton había bosquejado en "Chocolate City" –pintar la Casa Blanca de negro y llenarla de íconos culturales como Muhammad Ali, Richard Pryor y Aretha Franklin– había dejado de ser una simple broma: era algo que ahora la gente parecía estar pidiendo en serio. Sin embargo, una cosa es afirmar ser las Panteras Negras del rap y otra muy distinta es reemplazarlas como partido.

"No soy un político, soy un distribuidor de información", le explicó con fastidio Chuck D a John Leland. "Hay personas que se la pasan buscando contradicciones en lo que digo. Tienen ganas de señalar: 'Mierda, en esta entrevista dijo esto, pero en la otra dijo aquello'. Me tratan como si yo fuera Jesse Jackson."

Chuck luego detallaría cuál era, en su opinión, la verdadera función que él podía desempeñar en la comunidad, en otra de sus memorables frases: "Nuestro objetivo es cultivar a cinco mil líderes negros en los próximos cinco años. Tal vez a otro Bob Marley o Jesse Jackson, a un Marcus Garvey o a un nuevo Louis Farrakhan". A pesar del aparente distanciamiento político implícito, esa declaración sigue siendo una de las más ambiciosas que se hayan hecho en nombre del arte.

HAZ LO CORRECTO

A mediados de 1988, a los treinta y un años, Spike Lee comenzó el rodaje de *Haz lo correcto* en Bed-Stuy. Lee escribió el guión y dirigió la película, que ya había sido rechazada por un estudio que consideraba demasiado polémico el final. Indignado ante los lugares comunes progresistas de *El color púrpura* de Steven Spielberg y *Mississippi en llamas* de Alan Parker, inspirado por el incidente de Howard Beach y entusiasmado con la creciente ola de activismo cultural, Lee quería retratar la vida y las tensiones raciales en un barrio de Brooklyn durante el día más caluroso del año. El film provocaría reacciones muy encontradas en una época de por sí marcada por una fuerte división.

Lee en persona interpretaba el papel principal, Mookie, un vecino de Brooklyn acostumbrado a la vida del barrio, que trabajaba de repartidor en Sal's Famous Pizzeria, vestido siempre con una camiseta de Jackie Robinson. Según el crítico de cine Ed Guerrero, Mookie era "un b-boy de la supervivencia", más acostumbrado a las preocupaciones que a la diversión; alguien que no se comprometía con nada, pero que aun así lograba ganarse la vida. Sus empleadores eran una familia ítalo-americana, que se desplazaba todos los días desde su hogar en Bensonhurst hasta su local en Bed-Stuy. Sal encarnaba la nostalgia por los viejos tiempos, la época dorada de los Dodgers, cuando los jugadores negros eran la excepción y no la regla. Su hijo más grande, Pino, estaba más curtido de lo que uno esperaría a su edad, y no podía aceptar el hecho de que su padre se negara a vender la pizzería, incluso cuando era evidente que el barrio se había vuelto irreconocible. Por otra parte, el hijo menor, Vito, era simpático, progresista y, según Pino, demasiado inocente.

El principal antagonista, Buggin' Out, interpretado por el actor de ascendencia ítalo-africana Giancarlo Espósito, era un revolucionario político de ojos saltones y mala actitud, que exigía que el dueño de la pizzería pusiera, entre los retratos colgados en la pared, fotos de figuras afroamericanas, en un claro guiño humorístico que aludía a la batalla de Lee a favor de la representación racial en el cine. Radio Raheem, por otro lado, era un revolucionario cultural fuerte y silencioso, cuyo rostro alternaba entre la amenaza y la indiferencia. Raheem dejaba que sus héroes, Public Enemy, proyectaran su furia por él a través de su omnipresente radio-casete. El amor y el odio hacia sí mismo libraban una guerra constante en su interior, tiñendo por completo su visión del mundo.

Luego de que Sal se negara a ceder ante las exigencias de Buggin' Out y obligara a Raheem a apagar su radio, los dos se unían para improvisar una protesta en su local. El resultado era una radio rota y enmudecida, una lucha a muerte entre Sal y Raheem, y una serie de acontecimientos que desembocaban en el asesinato del joven fanático de Public Enemy a manos de la policía de Nueva York,

en un episodio similar al de Michael Stewart. Recién entonces Mookie tomaba partido y arrojaba un bote de basura contra la vidriera de la pizzería de sus empleadores, desatando un levantamiento racial que culminaba cuando Smiley, el idiota del vecindario que nunca sonreía, encendía un fósforo y prendía fuego el local mientras el barrio entero coreaba: "¡Howard Beach! ¡Howard Beach!". En este clímax, Lee aunó las imágenes que los noticieros transmitieron durante los disturbios impulsados por el Black Power en el norte, en Harlem y Newark, y las demostraciones sureñas de derechos civiles de Birmingham y Montgomery, dentro del contexto de esta nueva y tensa era de brutalidad y reacción.

Smiley, cuya tartamudez parecía reflejar la parálisis que causaban las grandilocuentes preguntas de Martin Luther King y Malcolm X ("¿El voto o las balas?", "¿Qué dirección tomaremos ahora?"), caminaba entre las llamas para colgar una postal de ambos mártires negros en la pared de la pizzería, en la que se los veía riendo y dándose la mano durante su único e histórico encuentro. Luego, Smiley sonreía para sí en privado, de un modo inescrutable, a lo Sly Stone. La película terminaba con dos citas de Martin Luther King y Malcolm X, en la que expresaban visiones opuestas sobre el uso de la violencia como forma de protesta. Lee no ofrecía ninguna solución: su mensaje era poderoso, precisamente, porque mostraba la furia y la confusión sin salida que signaba a toda una generación.

Lamentablemente, Spike Lee no pudo prever que el film se estrenaría el 30 de junio, apenas dos meses después de un mediático caso por abuso sexual en el Central Park, en el que se acusaba a un grupo de adolescentes negros del Harlem de haber causado una serie de disturbios en el parque que terminaron con la violación en grupo de una joven banquera blanca. (Años después, un juez revocaría las cinco condenas basándose en pruebas de ADN, cuando los chicos, ahora adultos, ya habían pasado entre siete y trece años en prisión.) *Haz lo correcto* fue recibida con una oleada de pánico. Jack Kroll, por ejemplo, señaló en *Newsweek*: "Francamente, nos preguntamos cómo reaccionarán los espectadores, tanto negros como blancos, en este verano largo y caluroso, ante el estallido de violencia interracial en el clímax de la película".

El film de Lee transformó a muchos críticos de cine remilgados en pronosticadores políticos. David Denby, de la revista *New York*, escribió: "Spike Lee no solo es un oportunista comercial, sino que además está jugando con fuego en una ciudad de por sí volátil. La respuesta a la película podría escapársele de las manos". A su vez, los comentadores políticos se convirtieron en críticos de cine. En una columna de opinión famosa, Joe Klein, analista político de la revista *New York*, arguyó: "Su película [...] parece más interesada en seguir tendencias que en presentar una tragedia, reflejando los lugares comunes más recientes del separatismo negro de moda en lugar de mostrar con honestidad intelectual los problemas que muy brevemente trata".

Klein escribió que los progresistas blancos iban a debatir apasionadamente sobre lo que Lee quería decir, pero "a los chicos negros no les resultará tan difícil dilucidarlo. Para ellos, el mensaje queda claro desde los créditos al principio de la película, donde puede oírse 'Fight the Power' [Luchen contra el Poder], de Public Enemy, un grupo de rap ferozmente antisemita: *La policía es su enemigo.* [...] *Los blancos son sus enemigos*".

Sin embargo, las objeciones al film de Spike Lee no eran únicamente de carácter racial, sino también generacional. En *Village Voice*, Stanley Crouch comparó a Lee con la propagandista nazi Leni Riefenstahl y llegó a la conclusión de que "más allá de su ingenio, *Haz lo correcto* es el tipo de fábula repugnante que uno esperaría de un director racista, independientemente del hecho de que Lee lo sea o no". Si Chuck D antes había acusado a la generación de Crouch de haber traicionado a su propia raza, ahora este devolvía las acusaciones. Así, escribió:

> La cobardía intelectual, el oportunismo y el anhelo de riquezas a cualquier costo son los grandes males de la comunidad negra. Esos males los encarnan hoy por hoy aquellos profesores universitarios afroamericanos que, temerosos de perjudicar su carrera, no se oponen a que los alumnos traigan a Louis Farrakhan al campus; por hombres como Vernon Mason, que vendieron cínicamente su reputación a cambio de poder político, usando a víctimas reales del racismo para crear una cortina de humo que cubriera las mentiras de Tawana Brawley;[11] por los vendedores de crack que han causado estragos sin precedentes; y

11. Tawana Brawley atrajo la atención de los medios y activistas políticos en 1988, a los quince años de edad, cuando alegó haber sido violada, golpeada y ultrajada por seis hombres blancos, entre ellos varios policías y un fiscal. Los paramédicos la habían encontrado en una bolsa de basura, inconsciente, con insultos raciales escritos en su cuerpo y cubierta de heces. En el juicio subsiguiente, no obstante, el jurado llegó a la conclusión de que las acusaciones habían sido infundadas y se desestimó el caso. [N. del T.]

por los afro-fascistas provocadores como Public Enemy, banda incluida en la banda de sonido de *Haz lo correcto*.[12]

Mientras más se alejaban los críticos de la película en sí, con mayor énfasis repetían la misma pregunta: "A ver, Spike, ¿qué es exactamente 'lo correcto'?". En una época caracterizada por el caos, los comentaristas políticos y críticos culturales exigían algo que muy difícilmente cabía esperar. Por un lado, los analistas políticos se burlaban de cualquier plataforma y propuesta que se les ofreciera, y preferían convertir a candidatos como Jesse Jackson en figuras trágicas, obligándolos a suplicar una segunda oportunidad. Los críticos culturales, por otro lado, querían que Spike Lee y Public Enemy fueran diplomáticos, precisos e inocuos, cuando su arte era intrínsecamente desprolijo, orgulloso e incendiario.

Lee, en particular, ofrecía una rara combinación de sinceridad absoluta y brusca impenetrabilidad, lo que atrajo poderosamente la atención de los grandes medios. De la noche a la mañana, el joven director pasó a ser aún más buscado por sus opiniones sobre la situación racial en los Estados Unidos que personas como Ren Dellums, líder de la Congressional Black Caucus.[13] Una vez más, la gente volvía a preguntarse: ¿quién representaba a la juventud afroamericana? ¿Los artistas negros eran los nuevos líderes de su comunidad? Y si ese era el caso, ¿qué era lo que tenían para decir realmente?

LA REPRESENTACIÓN DE LA NUEVA MILITANCIA NEGRA [VERSIÓN 1989]

Lee había contratado a Public Enemy para que compusiera el tema principal de la banda de sonido de su película. El resultado fue "Fight the Power", escrita por Chuck, Keith y Eric. Para el rodaje del videclip, Lee quería organizar una "Marcha juvenil para terminar con la violencia racial". Las estaciones de radio de música urban comenzaron a pasar anuncios que publicitaban el evento y pedían la participación del público.

El día de la marcha, se repartieron remeras con el eslogan "Fight the Power" entre los jóvenes y pancartas con imágenes de Angela Davis, Jesse Jackson, Paul Robeson, Frederick Douglass, Medgar Evers, Thurgood Marshall, Marcus Garvey, Muhammad Ali y el logotipo de Public Enemy. También se distribuyeron carteles en los que podía leerse "Brooklyn", "Montgomery", "Selma", "Filadelfia", "Washington D.C.", "Miami" y "Watts", al igual que "S1W", "Flavor Flav" y "Terminator X". Luego, los presentes marcharon un kilómetro y medio desde Eastern Parkway hasta la manzana donde se había filmado la película.

Allí, el grupo tocó la canción sobre un escenario rojo, negro y verde enmarcado con una enorme fotografía de Malcolm X, mientras la multitud bailaba y posaba para las cámaras. La presentación fue una demostración callejera, una marcha de orgullo negro y un concierto de rap a la vez, como si la Asamblea Política Negra Nacional de 1972 se hubiera transformado en una fiesta barrial milenaria en pleno Brooklyn.

El videoclip de Lee empezaba con imágenes de la histórica marcha de Washington de 1963, y luego se oía a Chuck anunciar: "Jóvenes negros de Norteamérica, estamos avanzando y organizando seminarios, conferencias de prensa y reuniones políticas. ¿No es así? Vamos a conseguir lo que nos corresponde. No vamos a salir con las manos vacías como en esa tontería del 63". Ahí es cuando comenzaba el tema, con Chuck proclamando: "¡1989! El número, otro verano", marcando el momento como un suceso que pasaría a la historia.

Era apenas un corto de siete minutos para promover un álbum, un grupo, una marca. De todos modos, el video también parecía establecer firmemente a Chuck como autoridad cultural. El primer clip de Public Enemy, "Night of the Living Baseheads" había sido un proyecto amateur, casi una parodia de su idea de que el rap era un CNN alternativo. En cambio, en "Fight the Power", Lee había ubicado a Chuck en las calles entre otras figuras de la lucha del Black Power, como si este nuevo ícono de la cultura cinematográfica negra estuviera validando a su contraparte musical.

Chuck no estaba convencido de querer que la gente lo considerara el Malcolm X o el Paul Robeson de su generación; pero después de este video, eso era algo que ya no estaba en sus manos. Public Enemy, como bien dijo Bill

12. Stanley Crouch, "Do the Race Thing", *Village Voice*, 20 de junio de 1989, pp. 74-76.
13. Congressional Black Caucus es una organización fundada en 1971 para representar a los congresistas negros de los Estados Unidos, con el fin de promover la inclusión racial. [N. del T.]

Stephney, había "pasado de ser un grupo de jazz que tocaba en el Latin Quarter con Biz Markie, MC Shan, Run DMC y Whodini a convertirse en los salvadores de la comunidad afroamericana". Sin embargo, pronto la banda se vería obligada a confrontar una crisis que pondría a prueba el liderazgo de Chuck dentro del grupo y el liderazgo del grupo dentro de la comunidad.

PUBLIC ENEMY SE DESMORONA

A mediados de 1989, a principios del verano, Chuck estaba listo para la controversia. "Recuerdo muy bien que cuando mandé a la mierda [a Elvis] y a John Wayne en el tema, estaba totalmente preparado para lidiar con todo lo que iban a decirme", afirmó. Fue entonces que David Mills entrevistó a Professor Griff para el *Washington Times*.

"Fue casi como si yo hubiera estado a punto de hacer un tacle y de repente se me tirara un tipo de más de doscientos kilos encima, dejándome completamente inutilizado", explicó Chuck. "Estaba listo para atacar a John Wayne y a Elvis con uñas y dientes, y de repente, ¡bam! Ahora era yo el que corría por su vida. Estaba desesperado, no entendía una mierda. ¡Me habían acorralado!"

De hecho, durante el rodaje del videoclip de "Fight the Power", Public Enemy ya estaba comenzando a desintegrarse. *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* había llegado a disco de platino y había aumentado las expectativas que la industria tenía de la banda; pero los integrantes del núcleo original del grupo, Chuck, Hank y Bill, los encargados de tomar las decisiones, estaban cada vez más desunidos.

Hank ahora era muy buscado como productor, gracias a una serie de singles que habían llegado al puesto número uno en los rankings a través de su trabajo con The Bomb Squad para Vanessa Williams y Bell Biv Devoe. Bill, por otro lado, estaba ocupadísimo con sus funciones como vicepresidente de Def Jam, que también estaba atravesando su propia crisis. Rick y Russell se estaban separando, los Beastie Boys habían demandado a la discográfica por regalías impagas (a la vez que trataban de contratar a Stephney para que trabajara para ellos fuera del sello) y los demás artistas de Def Jam acusaban a Stephney de favorecer a Public Enemy. La solución era que Hank, Bill y Chuck fundaran su propio sello discográfico.

Cuando se corrió el rumor de que la banda estaba planeando abandonar Def Jam, el grupo recibió varias ofertas, de las cuales la más seria fue una propuesta multimillonaria de MCA Records, una empresa que acababa de comprar Motown, la discográfica negra ideal a ojos de Chuck. En el segundo trimestre de 1989, Bill se fue de Def Jam y junto con Hank cerró el acuerdo. De ahí en adelante, ambos se dedicaron a armar su nuevo sello, que se llamaría "SOUL: The Sound of Urban Listeners" [SOUL: El sonido de los oyentes urbanos], y esperaron que Chuck volviera de su gira. Estas nuevas responsabilidades administrativas los alejaron aún más de las actividades diarias del grupo, y a medida que Public Enemy daba una larga serie de conciertos y realizaba un sinnúmero de apariciones mediáticas, Chuck se fue transformando en el líder de facto de la banda.

La dinámica de Public Enemy consistía en un equilibrio entre distintas dualidades, en el centro de las cuales se encontraba siempre Chuck. Él y Hank, por un lado, representaban el eje musical de la banda; Chuck y Flav, por el otro, representaban el visual y sonoro; y Chuck y Griff, por último, se encargaban de hacer frente a los medios. En 1988, el rapero describió así su función dentro del grupo a *New Music Express*:

> Soy como el mediador en todo esto. Flavor es lo que los Estados Unidos quisiera ver en cualquier negro (es triste decirlo, pero es verdad), mientras que Griff es precisamente lo que este país no quisiera ver nunca. Y la tensión entre ambos no es simulada, es completamente real. A veces ni siquiera los puedo poner en una misma habitación.
>
> Yo estoy en el medio. Cuando Griff dice algo que se pasa de la raya, salgo en defensa de los blancos; cuando Flav hace algo que nos deja mal, salgo en defensa de los negros. Es cierto que los controlo, pero no demasiado, porque Public Enemy es el único grupo negro que hace ruido *fuera* de sus discos.[14]

En su estudio de Hempstead, esas tensiones colaboraban en la creación artística con resultados geniales. El día a día y el desgaste de las giras, no obstan-

14. Kelly, "Rhyme and Reason", *New Musical Express*, 8 de octubre de 1988, p. 63.

te, acrecentaba esas mismas tensiones y las transformaba en una gran desventaja para la banda.

A Griff, disciplinado e iracundo, se le había cedido la tarea de administrar las giras como *road manager*, y pronto comenzó a molestarse con la desorganización e irresponsabilidad de Flavor, quien nunca prestaba atención a las reglas del grupo. Sus problemas, al parecer, se veían agravados por sus adicciones. Muchas veces desaparecía durante horas. En una ocasión, llegó tarde para uno de los conciertos y Griff, fuera de sí, le pegó una patada en el pecho. Flav huyó rápidamente.

El mal carácter de Griff incluso lo había distanciado de S1W, lo que hacía todavía más difícil el cumplimiento de sus responsabilidades. Él quería que The Bomb Squad tuviera una mayor participación; pero el equipo de producción prefería trabajar por su cuenta y Griff siempre estaba ocupado con los recitales. Él, por otro lado, deseaba ocupar un papel más importante como Ministro de Información, y lo irritaba que Chuck actuara como el único portavoz de la banda. Con el correr del tiempo, Griff se estaba aislando cada vez más del resto de los integrantes.

Asimismo, Chuck solía ignorar este tipo de problemas hasta que se volvían intolerables, paralizado por su lealtad hacia cada uno de sus viejos amigos. A la hora de tomar decisiones, no le gustaba imponer sus propios términos, sino que prefería llegar a un acuerdo a través de un proceso más democrático. En cualquier caso, pensaba, todos iban a representar el rol que les había tocado. Cada uno conocía muy bien su lugar en la banda. Luego, remarcaría con un suspiro: "Creía que ellos podían resolver sus problemas por sí solos, y que yo sería más o menos la persona a cargo. Pero, ¿cómo puede un solo hombre controlar a un grupo entero de adultos?".

Una banda integrada por viejos amigos había alcanzado súbitamente un éxito y una fama increíbles. En medio de las incesantes giras y la vigilancia constante que ejercían sobre ellos los medios, las cuestiones personales y políticas no tardarían en entremezclarse y en acercarlos peligrosamente al colapso.

LA TRANSGRESIÓN

Bill Adler, publicista de Def Jam y Rush, le había enseñado a Chuck el arte de la ambigüedad mediática. Cada vez que los reporteros trataban de forzarlo a definir su posición, Chuck evadía la pregunta con alguna declaración grandilocuente o con anécdotas personales. Griff pensaba que Chuck se estaba ablandando. Mientras más se distanciaba Griff del resto de la banda, más extremo quería que fuera el discurso de Public Enemy.

A pesar de haber dejado que Griff participara en las entrevistas durante las primeras giras, Chuck volvió a encargarse de lidiar con la prensa él solo luego de varias conversaciones desastrosas de Griff con periodistas británicos. Sin embargo, a medida que la fama de Public Enemy crecía, las responsabilidades de Chuck como líder del grupo –por ejemplo, ocuparse de la programación y los detalles de las giras–, el hecho de que Griff se negara a seguir actuando como *road manager* y las extraordinarias exigencias de los medios hicieron que Chuck cediera nuevamente algunas de sus tareas como portavoz a Professor Griff. Y después de editarse *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, a mediados del año, cuando Public Enemy emprendió una gira por Europa y los Estados Unidos, la retórica de Griff empezó a subir de tono. "Basta de tratar a los medios con guantes de seda", le dijo a los reporteros británicos. "Hablemos un poco más en serio."

En Suiza, durante el mes de mayo, mientras promovían el álbum, Griff llevó la conversación por los caminos más enrevesados, saltando del apartheid en Sudáfrica a los orígenes del tráfico de diamantes y la trata de esclavos, y de la ética detrás de la Intifada a los supuestos encuentros sexuales entre blancos y monos. Algunas de sus opiniones eran agresivas y muchas eran simplemente extrañas, pero ninguna resultaría tan nefasta como la que publicó *Melody Maker* el 28 de mayo de 1988: "Si los palestinos se levantaran en armas, fueran a Israel y mataran a todos los judíos, estaría bien". Hasta el día de hoy, Chuck sigue sosteniendo que las raíces de la crisis de 1989 se pueden rastrear hasta ese preciso momento.

LA PRIMERA RUPTURA

Tres semanas después de la publicación del artículo de *Melody Maker*, Chuck asistió al evento New Music Seminar en la ciudad de Nueva York y vio que entre el público circulaban volantes en los que se leía "No crean en el ODIO" y se citaban algunas de las citas más desaforadas de Griff. John Leland, a quien Chuck había amenazado en *NME* meses atrás, se sentó con él para entrevistarlo:

J.L.: Chuck, ¿cuál es tu reacción frente a los volantes que se reparten en el New Music Seminar?

C.D.: Creo que están haciendo mucho escándalo por nada. Hay mucha paranoia. La gente cree que yo puedo influir en un país entero.

J.L.: ¿Estás de acuerdo con las declaraciones de Griff?

C.D.: Siempre. Si él afirma algo es porque puede probarlo.

J.L.: ¿Es decir que puede probar que los blancos copularon con monos? ¿Qué no sería una mala idea si los palestinos mataran a todos los judíos?

C.D.: Bueno, eso lo citan fuera de contexto. Yo estaba ahí. Lo que dijo es que, de acuerdo con los estándares de la civilización occidental, no estaría tan mal que los palestinos entraran en Israel y mataran a todos los judíos, porque eso es lo que se ha hecho a lo largo y ancho de la civilización en Occidente: invadir, conquistar y matar. Pero nadie lo mencionó.[15]

Bill Adler estaba preocupado. Según explicó: "Yo no tenía problema en repetir lo que decía Chuck a quienes criticaban a Public Enemy por ser antiblancos. Él les decía: 'No, somos pronegros'. Está bien. No me molestaba su política racial. Lo que sí me molestó fue cuando Griff empezó a dar entrevistas antisemitas.

"Griff es sobrio, disciplinado, limpio y elocuente, incluso tranquilo al hablar. No grita, no monologa. Es la imagen misma de la racionalidad, la sobriedad y la reflexión, y aun así, con esa misma calma en la voz, es capaz de decir las imbecilidades más increíbles, como que los judíos conspiran y han conspirado siempre para destruir al hombre negro."

Adler lo confrontó sobre sus dichos en *Melody Maker*. Temía que ese tipo de declaraciones terminaran dañando la reputación del grupo. Pero en lugar de negarlas, según Adler, Griff las defendió. "Le dije: 'Griff, ¿de dónde sacaste todo eso?'. Y me contestó: '*El judío internacional*'. Entonces le pregunté: '*El judío internacional*, el libro de Henry Ford, ¿no?'. 'Sí', me respondió. 'Griff, sabes quién es Henry Ford. Henry Ford es un tipo que estableció dos ciudades para sus trabajadores en las afueras de Detroit. Una era solo para blancos y se llamaba Dearborn; la otra era únicamente para sus obreros

15. John Leland, "Armageddon in Effect", *Spin*, septiembre de 1988.

negros y se llamaba Inkster. Que quede claro, no hubiera tenido el menor problema en tapizar su Modelo T con tu piel negra o mi piel judía.' Y Griff se encogió de hombros. No le interesaba en lo más mínimo. Me dijo: 'Lo siento, Bill. Está en el libro'."

LA ENTREVISTA

Cuando la banda llegó a Washington D.C., un año después, el 9 de mayo de 1989, las tensiones dentro del grupo habían empeorado. La banda había estado de gira durante meses, y varias cuestiones personales habían comenzado a desgastar la relación. "Digamos que yo no hice nada para solucionar el distanciamiento entre los demás integrantes. Pensé: 'Bueno, se va a arreglar solo'. Y eso nunca sucedió", recordó Chuck. Como él tenía que asistir a una reunión sobre la programación de la gira, envió a Griff a un encuentro pactado con David Mills, reportero negro del diario conservador *Washington Times*, financiado por el reverendo Sun-Myung Moon. A esa altura, opinó Chuck, "creo que Griff realmente pensaba: 'Esta banda no me aprecia. Y encima ahora Chuck me manda a hacer esta puta entrevista'."

Griff acababa de dar un reportaje por televisión en el que había afirmado que no usaba cadenas de oro debido al apoyo de los judíos al apartheid. Mills lo presionó al respecto y él, citando el libro que la Nación del Islam venía de publicar, *The Secret Relationship Between Blacks and Jews* [La relación secreta entre negros y judíos], empezó a explayarse:

PROFESSOR GRIFF: [...] ¿Acaso es una coincidencia que los judíos manejen el negocio de joyas, y que "joyas" en inglés se diga *jewelry*?[16] No, no es ninguna coincidencia. ¿Te parece pura coincidencia que el oro de este anillo provenga de Sudáfrica y que los judíos controlen a nuestros hermanos sudafricanos?

DAVID MILLS: ¿A qué te refieres con "los judíos"? ¿Los judíos en los Estados Unidos son responsables por eso? ¿Los judíos como pueblo son responsables por eso?

16. Juego de palabras intraducible entre "*jew*" (judío) y "*jewelry*" (joyas). [N. del T.]

P.G.: No, porque hay judíos justos, que siguen la Torá que les dio Moisés. [...] No digo que sean todos. Pero la mayoría [risas], la mayoría, sí.

D.M.: ¿La mayoría, qué? ¿Son responsables por...?

P.G.: ¿La mayor parte de los males en todo el mundo? Sí. Los judíos. Sí.[17]

LAS INTERPRETACIONES EN LOS MEDIOS

El 11 de mayo, en un intento por mitigar el efecto de las declaraciones de Griff, la banda invitó a Mills para un encuentro en Hampstead. Mills aceptó. "No nos preocupan los judíos. No tenemos tiempo para preocuparnos de los judíos", le dijo James Norman, miembro de S1W. "Estamos luchando para volver a despertar la conciencia negra en nombre de nuestra raza."

Pero Chuck, a pesar de los pedidos de Hank, no se dignó a asistir a la reu-

nión. Finalmente, habló con Mills por teléfono más tarde, tratando de restarle importancia a los comentarios de Griff. A Mills esto no lo convenció. El artículo se publicó el 22 de mayo e incluyó una transcripción de partes de la entrevista con Griff. Terminaba, además, con esta bomba:

> Chuck D no sabe cómo reaccionará Def Jam Records frente a esta historia. "Mucha gente no está preparada para oír la verdad", afirmó. "[Los sellos discográficos] nunca tuvieron que lidiar con algo así en toda su vida. Están acostumbrados a mandar a los grupos a las entrevistas y que los integrantes hablen de chicas, de cualquier cosa", explicó. "Incluso se considera que está perfecto hacer comentarios denigrantes sobre los negros. Lo importante es recordar que no hay que denigrar a la mayoría de los que trabajan en la industria. El noventa por ciento del negocio está en manos de judíos. Ellos lo empezaron."[18]

17. David Mills, "Professor Griff: 'The Jews Are Wicked'", *Washington Times*, 22 de mayo de 1988, E1.
18. David Mills, Ibíd, E2.

El artículo pasó desapercibido hasta que Mills comenzó a enviar copias por fax a diarios y revistas de todo el país, como *Rolling Stone* y *Spin*, con la ayuda del publicista del *Washington Times*. La historia volvió a publicarse en la primera plana del *New York Tribune*, el periódico neoyorquino del líder de la secta Moon, el 29 de mayo.

No obstante, la polémica recién estalló cuando *Village Voice* salió a la venta tres semanas después, el martes 13 de junio. En su columna, "Swing Shift", R.J. Smith citó fragmentos textuales del diálogo entre Mills y Griff. "Lo que leí en esa entrevista me pareció un sinsentido y una traición", declaró Smith. "Fue muy deprimente."

En su columna, Smith trató de develar la verdadera posición de Chuck con respecto a las opiniones de Griff. "Aunque no esté de acuerdo con todo lo que dijo, Griff tiene el derecho a hablar como artista", respondió Chuck. Smith le contestó: "Los líderes de 1963 nunca citarían a Henry Ford, alguien que creía en *Los protocolos de los sabios de Sion*". Chuck dijo que *El judío internacional* era "una sarta de estupideces", pero declaró que Griff había realizado sus pro-

pias investigaciones y estaba "buscando a alguien que debatiera el asunto con él". También señaló que los periodistas trataban de que él se pronunciara en contra de su colega como parte de una estrategia para "dividir y conquistar".

Hasta ese momento, remarcó Bill Stephney, ninguno de los integrantes de la banda se tomaba a Mills, a su artículo o a sus acusaciones muy en serio. El supuesto antisemitismo del grupo en particular, detalló Stephney, les parecía "completamente ridículo, por el simple hecho de que Public Enemy trabajaba continuamente con judíos. Los había contratado Rick Rubin; tenían a Bill Adler de publicista; sus representantes eran Lyor Cohen, Ron Skoler y Ed Chalpin; y su fotógrafo y director artístico era Glen Friedman. Como Bill Adler alguna vez señaló, más que antisemitas, eran filosemitas.

LA CRISIS

De cualquier modo, tras bambalinas, la presión iba en aumento. Spike Lee se estaba preparando para estrenar *Haz lo correcto*, y la idea era editar antes el single "Fight the Power" como parte de la campaña publicitaria del film. Sin embargo, los distribuidores de la película ahora cuestionaban a Lee sobre la par-

ticipación de Public Enemy en el proyecto. Ninguno de los principales ejecutivos de Columbia trató de amonestar a Def Jam, pero diversos líderes judíos de la industria hicieron llegar sus opiniones a Russell, Lyor Cohen y Bill Adler. En privado, Russell respondió que, según él, se trataba de una cuestión de libertad de expresión, y Lyor prometió trabajar junto a la banda para solucionar el problema. Adler, en cambio, no estaba tan seguro, y no tardó en renunciar a su cargo como publicista de Public Enemy.

Antes de hacerlo, él, Hank y Bill Stephney se encontraron con Chuck para averiguar lo que pensaba al respecto. "Había mucho en juego", le diría Hank luego a la *Rolling Stone*. "La gente con la que trabajábamos estaba recibiendo muchas amenazas. Mi estudio, la madre de Griff, [...] la madre de Chuck. La situación se puso muy turbia."

Chuck escuchó cómo Hank y Bill Stephney le explicaban la manera en que el incidente estaba afectando su contrato con MCA, y Bill Adler le recordó que sus principales colaboradores eran judíos. Los tres lo presionaron para que se distanciara de Griff. A Chuck no pareció importarle.

A todas luces, había cierto hastío dentro de la banda. Sus integrantes habían vuelto a casa para descansar por primera vez en meses y solucionar sus problemas personales. El grupo estaba atravesando una crisis y aparentemente ninguno de ellos tenía la suficiente voluntad o energía como para tomar una decisión. En realidad, nadie sabía qué hacer: todos esperaban que Chuck asumiera el control.

Aunque finalmente aceptaron tratar de llegar a un acuerdo, lo cierto es que no pusieron demasiado empeño en las reuniones que programaron a tal fin. Según Chuck, "siempre había alguien que tenía algún problema. O Griff llegaba tarde, o yo estaba pero alguien faltaba, o yo faltaba y alguien más estaba. Así que las reuniones se fueron estirando, y cada uno tenía ideas y filosofías distintas sobre cómo debía resolverse la cuestión.

"Yo dije que, sin importar lo que decidiéramos, lo mejor sería actuar lo más unidos posible, incluso si nos estábamos llevando como la mierda. En cualquier caso, todos íbamos a terminar cruzándonos algún día en Roosevelt, así que nos convenía hacer las cosas bien. Y la verdad es que no hicimos las cosas muy bien al final."

Chuck no estaba seguro de su posición como líder. Sentía que esa función correspondía a Bill Stephney y Hank Shocklee, en especial a este último, que era dos años mayor y que había liderado el grupo desde sus inicios como Spectrum City. Al mismo tiempo, subrayó, "no quería que nadie me estuviera controlando o diciéndome qué hacer".

A esta altura, los dichos de Griff habían llegado a los noticieros, y Hank y Bill estaban convencidos de que había que hacer algo. Chuck quería llegar a un acuerdo que le permitiera a él y al resto de la banda mantener su credibilidad, y sentía que Hank y Bill lo estaban obligando a tomar una decisión muy difícil: elegir entre Public Enemy como idea –aquel proyecto con el que habían soñado juntos en el 510 de la South Franklin Avenue– y el grupo que Public Enemy efectivamente había terminado siendo. En otras palabras, debía elegir entre "la creación y sus creadores".

"La única solución hubiera sido que yo realmente asumiera el liderazgo de la banda, los hiciera callar a todos y les dijera: 'Esto es lo que vamos a hacer, y si no les gusta, se pueden ir a la mierda'", admitió. Pero eso era lo último que haría.

Al mismo tiempo, Chuck estaba furioso con Griff. Creía que este era perfectamente consciente de cuáles eran los límites entre lo que podía y no podía decirse en una entrevista, y que los había cruzado adrede. En una de las reuniones grupales en el 510 de South Franklin, Hank y Bill habían reproducido una copia de la grabación de la entrevista con Mills e indagaron a Griff al respecto. Stephney comentó: "Básicamente, en esa reunión Griff dijo que estaba teniendo dificultades con la banda, que ese no había sido un buen día y que aparentemente existía una especie de conflicto creciente del cual [ni Hank ni yo] estábamos enterados. Que tal vez sus comentarios habían sido una manera de pedir ayuda. Pero luego, una vez más, Griff afirmó que no, que sus palabras no habían sido ningún pedido de nada, sino que expresaban sus verdaderas creencias".

La banda estaba en una encrucijada. Algunos opinaban que Griff había tratado de sabotear al grupo. Podían exigir su expulsión o anunciar públicamente que lo respaldaban; pero no se decidían a hacer ni lo uno ni lo otro. Estaban paralizados.

LA DEFENSA DE PUBLIC ENEMY

Sin embargo, la columna de Smith había creado un escándalo mediático que debía solucionarse. Primero Chuck lo llamó y lo increpó a los gritos. "¡Escúchame, R.J., toda la mierda que me tiren encima te va a salpicar a ti tam-

bién! ¡Y más te vale que escribas esto que te estoy diciendo! Porque no voy a enviar ninguna carta al editor, como si fuera un progresista blanco, ni a escribir ningún artículo tampoco."

De todas formas, Chuck sí redactó una carta, fechada el lunes 19 de junio de 1989 y dirigida a "Todas aquellas personas que se hayan sentido ofendidas, se vieran afectadas o no". Además de repudiar los dichos de Griff, el texto parecía ser un manifiesto del radicalismo cultural de la banda:

> Public Enemy tiene como objetivo la reconstrucción y protección de las mentes negras, tanto de los jóvenes como de los viejos, e incluso de quienes aún no han nacido. Nuestra única misión es lograr que nuestro pueblo y el resto de la población reconozcan y mejoren la verdadera situación en la que nos encontramos. [...]
>
> El *timing*, las palabras y la actitud de las declaraciones de Professor Griff no son representativos del programa de Public Enemy ni reflejan la posición del Ministro de Información de la banda. [...] Somos el primer grupo de música negro cuyo propósito consiste en concientizar a la comunidad afroamericana e informarle que su enemigo real es el sistema y no un pueblo en particular. Esta forma de transmitir información (la música) nos permite cruzar fronteras con mayor velocidad que cualquiera de los métodos previamente utilizados. [...]
>
> Este es un asunto interno entre los miembros de una familia *negra*. Repito: este es un asunto familiar entre *negros*. Es por eso que tuvimos que tomar esta decisión con disciplina, a nuestro modo, ya que esta industria tiene grandes intereses económicos en la comunidad afroamericana y una larga tradición de tratar injustamente a nuestros artistas, productores y gente de talento. Creemos que debe reconocerse y respetarse nuestra decisión. Quienes no pertenecen al grupo y opinan a favor de la expulsión de Griff están actuando como una turba enardecida que exige un linchamiento. Podemos entender la mentalidad que engendra ese tipo de emoción. Pero es importante entender también que Public Enemy es la voz oficial del mundo del rap, la juventud negra, los jóvenes oprimidos y, sí, de muchos jóvenes blancos en el mundo occidental. [...]
>
> Este verano representa un momento importante para los jóvenes negros y blancos: nunca hemos compartido tanto en común. Los ejecutivos de MTV, quienes ya se mostraron reticentes en el pasado, ahora aparentemente no son capaces de aceptar que se mezcle la cultura negra con la juventud blanca, combinación que otras estructuras corporativas han explotado anteriormente. Al mismo tiempo, 1989 es un año crucial: hoy por hoy, la diferencia entre aceptación y explotación no es nada fácil de precisar, y si no somos capaces de distinguir entre ambos conceptos, el caso de violación en el Central Park no será nada en comparación a lo que nos espera en la década del noventa. No exagero. Esta distracción innecesaria en medio de nuestra lucha por el Black Power ha entorpecido el progreso futuro de la conciencia negra. ¿Cuál es la razón del Black Power? ¿En qué consiste? El Black Power es apenas un movimiento de autodefensa que reacciona contra el sistema de supremacía blanca mundial, pero no contra los blancos ni las sectas religiosas que elijan profesar. El Black Power no se opone a los blancos, sino al sistema diseñado por la elite europea con el fin malintencionado de beneficiarse de las demás razas, a costa de la comunidad negra.[19]

En la carta, Chuck anunciaba que habían desplazado a Griff de su cargo como Ministro de Información, puesto que ahora ocuparía James "Bomb" Allen, de S1W. Si bien Griff seguiría siendo uno de los integrantes del grupo, ya no actuaría como vocero. Chuck se encargaría de todas las entrevistas.

"Paz a todos los que están en lo correcto", deseaba Chuck al final de su carta. "Paz a todos los que se sintieron ofendidos."

EL MOMENTO DE LA INDECISIÓN

A pesar de que David Mills escribió sobre la carta en el *Washington Times*, esta nunca se publicó de manera oficial. De cualquier modo, a partir de la noche del martes, después de la publicación del artículo de Smith y su versión de la

19. Chuck D, carta fechada el 19 de junio de 1989; extraída de los archivos de Bill Adler.

charla telefónica con Chuck, las circunstancias parecían ameritar mucho más que una simple suspensión.

Adler, sobre todo, estaba tratando de convencer a Chuck para que hiciera algo más que suspender a Griff. Adler, Chuck y Stephney finalmente acordaron redactar una declaración pública y pidieron una conferencia de prensa para el día siguiente.

Chuck luego observaría: "Claro, en retrospectiva, la gente dice: 'Ah, Chuck dudaba'. ¡Bueno, claro que dudaba! ¿Cómo mierda podría no haber dudado? Al mismo tiempo, yo estaba obligado a asumir el liderazgo de la banda para tomar la decisión, sabiendo que una parte del grupo, decidiera lo que decidiera, iba a desaparecer.

"Y resultó que ambas partes desaparecieron. Hank y Bill se fueron para hacer lo suyo y Griff quedó afuera." Para Chuck, era el peor de los mundos posibles. Sin embargo, Public Enemy todavía no había tocado fondo.

El miércoles 21 de junio, escoltado por Stephney y Carmen Ashhurst-Watson, presidenta de comunicaciones de Rush, Chuck, tan imperturbable, rígido y formal como de costumbre, con los ojos cubiertos por la visera de su gorra, leyó el siguiente comunicado escrito en una habitación de hotel del centro, ante casi tres docenas de reporteros y camarógrafos:

> La comunidad negra, a nivel local e internacional, está atravesando una crisis terrible. Nuestro plan siempre ha sido definir los problemas primero y después sugerir soluciones. Los comentarios ofensivos de Professor Griff durante, yo diría, el último año, en un par de entrevistas, no concuerdan con el programa de Public Enemy en lo más mínimo. No estamos en contra de los judíos. No estamos en contra de nadie. Estamos a favor de los negros, la cultura negra y la raza humana, como hemos dicho muchas veces. Como verán, la responsabilidad de Griff, en tanto Ministro de Información, era transmitir con fidelidad esos valores a todo el mundo. En la práctica, no obstante, los ha socavado.
>
> A fines de mantener la unidad dentro de la banda, hemos intentado solucionar los problemas de Griff puertas adentro, sin éxito. En consecuencia, a partir del día de hoy, Professor Griff ya no pertenece a Public Enemy.

Esta era la primera vez que los integrantes del grupo, salvo Hank y Bill, oían la decisión de Chuck, quien en ese momento comenzó a desviarse del texto:

> Es mi obligación disciplinar a mi hermano si este ha ofendido a alguien. Queremos disculparnos con todos aquellos que se hayan sentido ofendidos a raíz de sus comentarios. Nosotros también estamos ofendidos, en cierto modo. Porque nuestra política es no ofender a nadie, sino al sistema que trabaja contra nosotros las veinticuatro horas del día, los trescientos sesenta y cinco días del año.[20]

Los elogios de parte de los líderes judíos y los grandes medios, entre ellos el *New York Newsday*, no se hicieron esperar.

Aun así, dentro de la comunidad negra, la respuesta fue muy diversa. Algunos creían que las palabras de Chuck eran una prueba de que los judíos *realmente* lo controlaban todo. Otros se preguntaban si Griff no sería un agente encubierto. En la conferencia de prensa, Armond White, uno de los pocos afroamericanos presentes, le preguntó a Chuck a quemarropa si no estaría cediendo frente a la presión de los blancos. En un ensayo publicado posteriormente en el *Brooklyn City Sun*, White desestimó el evento, afirmando que se trataba de un "espectáculo de rap" armado para contentar a la comunidad blanca y mitigar su indignación.

En su opinión, Chuck se había enfrentado a una prueba crucial, sobre todo en lo referente a las relaciones afro-judías. ¿Acaso contaba con la coherencia intelectual que pretendía tener? ¿Disponía de la habilidad necesaria para ganarse el compromiso del resto de la raza y mostrarles el camino a seguir? ¿Los raperos podían convertirse en líderes de la comunidad afroamericana? White creía que, en todas esas cuestiones, el fracaso de Chuck había sido rotundo.

"Y lo más triste es que la belleza y ferocidad de Public Enemy consistían, precisamente, en el hecho de que la banda nunca se rebajaba al nivel de los sentimentalistas que piden una mayor 'hermandad'. Gracias a Public Enemy, la defensa de la comunidad negra parecía vinculada al resto de las luchas im-

20. Armond White, "Bought. Can We Get a Witness?", *City Sun*, del 28 de junio al 4 de julio, 1989, p. 15.

portantes del hombre", escribió. "Ahora, ofreciendo sus disculpas, Chuck afirma que los debates raciales minuciosos, en especial en torno a las relaciones afro-judías, son 'un tema tan profundo, intenso y complicado que van más allá del área de la música y de las masas. Porque las masas de nuestra comunidad ni siquiera están en una posición que les permita entender algo así'.

"Con esa actitud, Chuck D no sirve para nada, salvo grabar productos calculados, descerebrados y sin sentido", agregó con rencor el periodista. "Esta es la primera batalla pública de verdad que Public Enemy ha tenido que librar, y su derrota fue humillante." Chuck dejó el lugar mientras la presa comenzaba a irse, ingresó a una habitación contigua y comenzó a derribar sillas a patadas, fuera de sí. Esa misma noche redactó el borrador de otro anuncio dirigido a la comunidad negra. Pero incluso ese gesto no podía cambiar los tres hechos más perturbadores: Griff no se había disculpado nunca con la banda; muchos seguidores afroamericanos del grupo sentían que Chuck había traicionado a Griff; y era posible que algunos jóvenes infirieran, erróneamente, que tomar partido por cualquier causa era inútil. Esta carta abierta también fue a parar a la basura.

Chuck se sentía estancado. "Era como tratar de nadar hasta el borde y ver que, dondequiera que estuviera, siempre me faltaban kilómetros para llegar." Al no tener ninguna solución satisfactoria, decidió recurrir a la ambigüedad y las torsiones retóricas. Al día siguiente, en sus entrevistas con Kurt Loder para *MTV News* y WLIB, anunció: "Nos trataron injustamente. Y es por eso que hoy el grupo ya no existe". Chuck lo presentó como un gesto político: iban a irse para boicotear a la industria de la música, que les había robado su capacidad de autodeterminación.

Tras bambalinas, la banda seguía inquieta. Chuck, Hank y Aliyah Mubarak, allegado al grupo, bosquejaron una declaración final titulada "La historia verdadera". Si bien apoyaban a Griff "como a un hermano", la carta lo hacía responsable de la crisis de Public Enemy. Este texto, de cualquier modo, también terminó en la basura. "Me pareció que la historia verdadera no le incumbía a nadie más que a nosotros", explicó Chuck.

Mucho tiempo atrás, cuando Public Enemy todavía era apenas un proyecto en el 510 de South Franklin, Hank había elucubrado un plan y se lo había explicado a Chuck. "Yo quería que la banda tuviera una fecha de nacimiento y otra de defunción", dijo Hank. "Lo genial era que podíamos editar un álbum que se llamara *The Day Public Enemy Died* [El día que Public Enemy murió]."

Chuck rechazó la idea y luego todos se olvidaron del asunto. No obstante, ahora que Hank, Bill y Griff se habían ido, el día vaticinado por ese título parecía haber llegado finalmente.

En Chicago, Chuck realizó el último concierto de la gira de Public Enemy y luego la banda se retiró para reunirse en privado con Louis Farrakhan. Este les comentó que se avecinaban momentos difíciles y que tenían que cuidar muy bien sus palabras. Por ahora, les recomendó, lo conveniente era quedarse callados y esperar a que la situación se calmara. Con menos humos, el grupo volvió a Long Island para enfrentar lo mejor posible las repercusiones de su separación.

BENSONHURST: AUGE Y CAÍDA DEL BLACK POWER

A fines del anárquico verano de 1989, dos meses después del estreno de *Haz lo correcto* y el colapso de Public Enemy, sucedió el incidente de Bensonhurst. La noche de 23 de agosto, Yusuf Hawkins, un adolescente de dieciséis años de Bed-Stuy, fue en metro con tres amigos a ver un Pontiac G2000 usado en el barrio italiano de Brooklyn. En muchos aspectos, la situación se parecía de forma inquietante al caso de Howard Beach.

Hawkins y sus amigos entraron a una bodega a pedir indicaciones, tomar algo y comer golosinas. Caminaron unas cuadras y pasaron por delante de un patio escolar, donde se había reunido una muchedumbre de más de veinte jóvenes blancos. Una de las chicas del barrio los había estado provocando todo el día, diciéndoles que sus amigos negros y latinos estaban en camino para irse de fiesta con ella. En Bensonhurst, esa era una de las cosas más enervantes que uno podía insinuar. Armados con bates y palos de golf, los jóvenes estaban listos para echar a los forasteros de su territorio.

En el momento en que Hawkins y sus amigos pasaron enfrente de ellos, los muchachos comenzaron a seguirlos por la calle. Estaban a punto de llegar a la dirección del dueño del auto cuando la turba los detuvo. "¿Qué hacen aquí, negros?", les gritó uno de ellos. Entonces Joey Fama dio un paso al frente y dijo: "Ninguna golpiza. ¡Voy a reventar al negro a tiros!". Hawkins recibió cuatro balazos en el pecho y murió poco después.

En las semanas subsiguientes, el reverendo Al Sharpton encabezó una marcha en Bensonhurst, coreando "¡Sin justicia no hay paz!". Allí se encontró con un

grupo de jóvenes blancos furiosos, con sandías en las manos,[21] que le gritaron: "¡Negros, váyanse a su casa!". El 1º de septiembre, en otra de las protestas autodenominadas "Días de indignación", Sonny Carson y su banda de hip-hop, X-Clan and the Blackwatch Movement, lideraron a diez mil manifestantes a través del downtown de Brooklyn hasta el puente del distrito, donde se cruzaron con la policía a botellazos y bastonazos. Cuarenta y cuatro oficiales resultaron heridos. Tal vez, después de años de asesinatos racistas y demostraciones callejeras, los activistas del Black Power estaban agotando sus recursos retóricos y estratégicos.

Cuando la candidatura presidencial de Jackson quedó en la nada, su sueño de una nación multirracial continuó gracias al respaldo demográfico que le brindaban las minorías étnicas. Los blancos ahora representaban menos de la mitad de la población de la ciudad, lo que implicaba que una alianza progresista entre los grupos no mayoritarios podía llegar a ganar las elecciones. El presidente afroamericano del distrito de Manhattan, David Dinkins, se transformó en uno de los candidatos favoritos a la alcaldía, ya que se pensaba que sería capaz de disminuir la tensión interracial y mitigar las diferencias que dividían a la sociedad. Phife Dawg, del grupo A Tribe Called Quest, le rogaba en su canción "Can I Kick It?": "Sr. Dinkins, ¿podría ser mi alcalde? Nos estaría haciendo un gran favor".

Dinkins demolió a Koch en las primarias demócratas, derrotó al candidato republicano Rudy Giuliani por un amplio margen y se convirtió en el primer alcalde negro de la ciudad. Sin embargo, el "hermoso mosaico" del que había hablado en sus discursos de campaña nunca se materializaría. Apenas dos semanas y media después de asumir el cargo, Dinkins vio cómo sus sueños de integración racial se hacían pedazos.

Después de una pelea en el almacén Red Apple Grocery entre el empleado coreano Bong Ok Jang y la clienta haitiana Ghiselaine Felissaint –algunos afirmaron que Jang la había golpeado; otros lo negaban– una muchedumbre colérica de ascendencia afro-caribeña se formó fuera del local. Uno de los empleados coreanos del local, muerto de miedo, salió corriendo para refugiarse en otro negocio coreano, Church Fruits, en la vereda de enfrente. Dos días después, se inició formalmente un boicot a ambos locales.

21. En los Estados Unidos, las sandías son parte de un estereotipo racial difundido desde fines del siglo XIX, según el cual los negros tendrían un apetito desmedido por esta fruta; de ahí su uso como símbolo para denigrar o provocar a los afroamericanos. [N. del T.]

Para Sonny Carson, vocero de la iniciativa, y muchos otros, los coreanos eran los nuevos judíos. Carson le dijo al académico Claire Jean Kim: "El boicot no apuntaba contra los coreanos en sí. Era un mensaje contra la actitud que adoptaban ciertos individuos al venir a nuestra comunidad para aprovecharse de lo que el sistema les permitía poseer. El sistema les brindaba un lugar para seguir explotándonos, como muchos blancos despreciables habían hecho antes de que ellos llegaran".

La verdadera situación era mucho más compleja. Era frecuente que los coreanos compraran o alquilaran su local a judíos o italianos, quienes luego pasaban a ser sus proveedores al por mayor. Los coreano-americanos se quejaban a menudo de que estos blancos les imponían tarifas discriminatorias y los trataban de forma racista. Estos conflictos a veces derivaban en enfrentamientos físicos, y los coreanos terminaron organizando sus propios boicots contra los mayoristas blancos.

En cualquier caso, el boicot de Flatbush se prolongó desde el invierno hasta el verano, durante ocho meses, sembrando la discordia entre la comunidad coreana y la negra, y socavando definitivamente la alianza progresista. El siguiente mes de agosto, en Crown Heights, las relaciones entre negros y judíos llegaron a su punto más bajo y escalofriante. Durante dos días seguidos hubo una ola de disturbios violentos después de que un conductor judío lubavitch atropellara y matara a un niño negro y abandonara la escena del incidente. Al poco tiempo, un académico jasídico fue asesinado por un grupo de adolescentes afroamericanos.

Al alcalde David Dinkins todavía le faltaban tres largos años en el cargo, pero ya era evidente que nunca lograría renovar su mandato. El sueño multirracial de Jesse Jackson y el idealismo de los sesenta que lo había engendrado acababan de recibir el golpe de gracia.

PUBLIC ENEMY CONTRAATACA

A pesar de todo, Public Enemy estaba planeando su regreso. Después de varias semanas de silencio mediático, Chuck emitió un comunicado de prensa el 1º de agosto –fecha de su cumpleaños y el de Griff– anunciando que el grupo reanudaba sus actividades, que James Norman era el nuevo Ministro de Información y que Griff había asumido el puesto de Supremo Jefe Aliado de Relaciones Comunales.

"El show debe continuar. Prepárense para 1990", afirmaba el comunicado. "Seguimos estando a favor de los negros, la cultura negra y la raza humana. Ante cualquier duda, comuníquense con Axl Rose."

Hank y Bill se disponían a inaugurar SOUL. En el tercer trimestre del año, Griff, quien seguía siendo una fuente de tensión en el grupo, recibió una oferta de Luke Records, el sello de Luther Campbell, y finalmente abandonó la banda. Chuck, Flavor, Keith y Eric se encerraron para comenzar a trabajar en el nuevo álbum de Public Enemy.

Con todo, la controversia se negaba a desaparecer. Las palabras de Chuck ahora estaban bajo un perpetuo escrutinio. Su siguiente single, "Welcome to the Terrordone", estuvo a la altura de las expectativas. El tema era un retrato sonoro de 1989. Chuck ya había pronosticado antes cómo sería ese año en "Fight the Power", pero en "Welcome to the Terrordome" describió cómo terminó siendo en verdad: pura desorientación y furia ciega.

Dos versos en particular –"Told the rab to get off the rag" y "Crucifixion ain't no fiction/ so-called chosen frozen/ apologies made to whoever please/ still they got me like Jesus"[22]– provocaron que la Jewish Defense Organization y The Anti-Difamation League volvieran a hablar de un boicot contra la banda. Incluso el rabino Abraham Cooper, del Simon Wiesenthal Center, que había acompañado personalmente a Chuck en un tour por el Museo del Holocausto, se preguntaba qué bicho le habría picado.

El *New York Post* le dedicó un editorial destacado al boicot, en el que se leía: "Los judíos deben dejar muy en claro su opinión acerca de este suceso boicoteando a Public Enemy. Los negros y otros enemigos del racismo que no se sumen a esta iniciativa tendrán que tener en cuenta que su decisión probablemente afecte el apoyo moral y financiero que reciben de parte de los judíos y del cual han llegado a depender". Al parecer, Public Enemy se había vuelto lo suficientemente importante como para motivar a los grandes tabloides a pronunciarse al respecto. En cierto sentido, era una muestra de lo lejos que habían llegado los revolucionarios culturales en apenas unos años.

22. "Le dije al rabino que dejara de fastidiar" y "La crucifixión no es ninguna ficción/ los supuestos elegidos se quedaron fríos/ se le pidió disculpas a quienes querían/ pero igualmente me clavaron como a Jesús".

Chuck afirmó que sus detractores eran "unos paranoicos" y defendió la letra del tema en el *Washington Post*. "'Apologies made to whoever pleases' [Se le pidió disculpas a quienes querían] hace referencia al hecho de que efectivamente pedí disculpas, pero 'still they got me like Jesus' [igualmente me clavaron como a Jesús], lo que no quiere decir que la comunidad judía me esté crucificando, sino que me crucificaron los medios y la atención mediática que vino después. No me estoy comparando con Jesús."

La polémica eclipsó el hecho de que "Welcome to the Terrordome" incluía algunos de los versos más personales que el líder de Public Enemy había escrito hasta entonces. El tema comenzaba con la formación y el colapso del grupo, y en la segunda y tercera estrofa pasaba a confrontar a quienes los acusaban. Si bien los versos antes mencionados y su supuesto antisemitismo acapararon toda la atención de los comentadores, lo cierto es que gran parte de la primera estrofa parecía apuntar contra su propia banda, y quizás incluso contra Griff, Hank y Bill Stephney: "Now I can't protect a paid-off defect/ Check the record/ And reckon an intentional wreck/ Played off as some intellect/ Made the call, took the fall/ Broke the laws/ Not my fault that they're falling off/ Known as fair square throughout my years".[23]

Al principio de la última estrofa, Chuck rapeaba: ""It's weak to speak and blame somebody else, when you destroy yourself" [Es una debilidad hablar y culpar a otro, cuando te destruyes a ti mismo]. Luego terminaba la canción volviendo a concentrarse en la sociedad entera, mencionando el asesinato de Yusuf Hawkins y los disturbios en contra de la policía durante *Labor Day*[24] en el festival anual griego y afroamericano en Virginia Beach, donde miles de personas habían coreado "Fight the Power", desafiando a los oficiales de policía. Chuck afirmó de nuevo su filosofía: el rap tenía el poder de unificar y confrontar, revolucionando las mentes de los oyentes. Finalmente, Chuck concluía:

23. "Ahora, no puedo defender un error por el que ya se pagó/ fijarme en lo que se dijo/ y alegar que el desastre estuvo armado/ se hizo pasar por un gran intelecto/ llamamos, asumimos la culpa/ quebramos las leyes/ no es mi culpa que se estén yendo/ todos saben que siempre he sido un tipo justo."

24. *Labor Day* es el nombre que recibe en los Estados Unidos el feriado análogo al Día Internacional de los Trabajadores. Sin embargo, por temor al vínculo entre dicha celebración y el movimiento comunista, en los Estados Unidos no se festeja el 1º de mayo, como en la mayor parte del mundo, sino el primer lunes de septiembre. [N. del T.]

"Move as a team, never move alone/ But welcome to the Terrordome" [Actúen en equipo, nunca solos/ pero bienvenidos sean al Domo del Terror].

Tal vez por haber trabajado tanto en los años que han transcurrido desde entonces para reconciliarse con todos sus viejos amigos, Chuck se niega hoy en día a confirmar si dichos versos de la canción estaban dirigidos contra su propia banda o no. En su lugar, argumenta: "Estaban dirigidos contra todo el mundo. ¡Quería que me dejaran tranquilo de una puta vez! Con esa canción asumí un liderazgo completo. En serio. Así es como van a ser las cosas, les guste o no."

UN ÚLTIMO GOLPE

Harry Allen se convirtió en el publicista del grupo. Armado con un cejo de docta prominencia, un programa de fax Macintosh y pilas de archivos y libros, Harry se puso a trabajar de inmediato. Tomando como ejemplo una de las prácticas de la organización conservadora Heritage Foundation, comenzó a enviar faxes semanalmente para responder a las declaraciones de los detractores de la banda y volver a encauzar a la fuerza el debate sobre Public Enemy, enmarcándolo una vez más dentro de los temas predilectos del grupo: la raza y el racismo.

Harry dejó atónitos a sus críticos blancos al adjuntar a los casetes promocionales del nuevo álbum ejemplares fotocopiados de la "Cress Theory of Color Confrontation and Racism" [Teoría de Cress sobre la confrontación racial y el racismo], un tratado afrocentrista escrito por Frances Cress-Welsing dos décadas atrás, que ahora estaba atravesando una renovada popularidad en las comunidades negras. Cress-Welsing pensaba que las raíces de la supremacía mundial blanca tenían que ver con una deficiencia de melanina que sufría esa raza. La neurosis que le generaba a los blancos saberse una minoría menguante, argüía la autora, los llevó a establecer un sistema de opresión racial.

Los críticos blancos se quedaron perplejos. "¿Estos tipos realmente creen en este disparate?", se preguntaban. "¿Están tratando de empezar otra polémica como la de Griff?" Harry y Chuck se mantuvieron inescrutables. "¿Las palabras 'simplificar demasiado' significan algo para ustedes?", les escribió con ironía Harry en una carta.

El álbum se titulaba *Fear of a Black Planet* [Miedo a un planeta negro]. Para bien o para mal, de aquí en adelante este iba a ser un mundo de hip-hop.

14.

LOS ASESINOS CULTURALES

GEOGRAFÍA, GENERACIÓN Y GANGSTA RAP

Queremos "poemas que matan". 381
Poemas asesinos, poemas que disparan pistolas.
Poemas que forcejean con los policías en los callejones
y toman sus armas, dejándolos muertos.
Amiri Baraka

Dispararon balas que trajeron ríos de sangre y muerte. Muerte.
Desde los siete años en adelante, Jonathan solo vio a George
en sus visitas a la cárcel. Vio cómo su hermano vivía con la realidad
de la muerte, cada día, a cada hora, a cada momento.
Angela Davis

Cuando volvió a South Central Los Ángeles a mediados de 1988, a los diecinueve años, O'Shea Jackson estaba ilusionado. El rap siempre había sido su única vocación, y ahora todo indicaba que tal vez tendría la oportunidad de dedicarse finalmente a eso. Arizona había sido un infierno: un lugar caluroso, seco y aburrido. De cualquier modo, era posible que, gracias a su diploma de dibujo arquitectónico del Phoenix Institute of Technology, sus padres lo dejaran

tranquilo por unos meses, durante los cuales acaso podría componer algunas rimas, grabar discos, cobrar algún que otro cheque y mudarse al poco tiempo de la casa familiar.

Apenas dos años antes, Jackson cursaba el penúltimo año del secundario en el Taft High School, viajaba en el ómnibus escolar desde su hogar en South Central hasta los suburbios de San Fernando Valley, y se escapaba los fines de semana para subir al escenario del club nocturno Eve's After Dark y rapear bajo el nombre de Ice Cube. Junto con sus socios Tony "Sir Jinx" Wheatob y Darrell "K-Dee" Johnson, había formado una banda llamada C.I.A. (Criminals In Action) [Criminales en acción]. El grupo conmocionaba y deleitaba al público combinando rimas sobre sexo con la base instrumental de las canciones más populares del momento.

Era un espectáculo bastante ridículo –un personaje a lo Dolemite que cantaba karaoke con beats de UTFO de fondo– pero llamaba la atención. Eve's After Dark era propiedad de Alonzo Williams, mejor conocido como Lonzo, el responsable de que Eve's fuera el club más importante del momento. Después de haber firmado contrato con CBS Records para llevar adelante su proyecto de grabación con el grupo The World Class Wreckin Cru, Lonzo, un hombre de proverbial elocuencia, utilizó el dinero de la discográfica para construir un estudio en la parte trasera del club, con el fin de atraer a productores y raperos notables.

Eric Wright se infiltraba en el público todos los fines de semana, en busca de nuevos talentos. Había sido uno de los testigos del ascenso de la escena de hip-hop en South Central a principios de los ochenta; ahora, este *dealer* diminuto de veintitrés años esperaba conseguir algo de dinero rápido con el rap y ganarse la vida legalmente después de años vendiendo drogas. Fue en Eve's que Wright reparó en Antoine "DJ Yella" Carraby y Andre "Dr. Dre" Young, dos jóvenes que solían pinchar discos en el club. Ambos pertenecían a The World Class Wreckin Cru, ganaban algunos dólares extra vendiendo casetes de sus recopilaciones de música y estaban aprendiendo a componer beats en el estudio de Lonzo. Además, eran dos de los primeros DJs en la estación de radio AM de hip-hop de KDAY en unirse a Mixmasters Crew, grupo famoso por marcar tendencias: generalmente, los temas nuevos que pasaban los fines de semana se volvían los más vendidos al lunes siguiente.

Dre, su primo Tony y O'Shea habían sido vecinos en South Central, en un barrio cercano a la Washington High School, y Dre había estrechado una gran amistad con los integrantes de C.I.A., sobre todo Jackson, con quien formó un grupo paralelo llamado Stereo Crew. Dre les consiguió un recital en Skateland, donde él trabajaba como DJ, y les explicó cómo rapear y con qué: necesitaban rimas lascivas, sórdidas y pornográficas. Después de que C.I.A. se robara el show y los invitaran a volver a tocar, Dre ayudó a la banda a grabar sus propios casetes para hacerse conocer, logró que les ofrecieran tocar en Eve's y, finalmente, que editaran un single en el sello de Lonzo, Kru-Cut Records.

Dre se encargó de tocar el bajo en los tres temas de C.I.A. "My Posse" e "Ill-Legal" eran imitaciones de los Beastie Boys, en los que se reemplazaban las alusiones a White Castle con versos acerca de paseos en auto por Crenshaw. En la tercera canción, "Just 4 the Cash", Cube rapeaba: "It's all about making those dollars and cents" [Lo más importante es ganarse los dólares y centavos]. Ahora estaban vinculados con Lonzo, quien les pagaba pequeños estipendios semanales en lugar de regalías.

Wright había empezado a hablar con Dre, Yella y Jackson por separado, y le dijo a este último que iba a juntarlos para formar un supergrupo de South Central. "¿Por qué no?", pensó Jackson. "Eazy tenía un socio llamado Ron-De-Vu; Dre estaba en World Class Wreckin Cru; y yo formaba parte de C.I.A.", explicó. "Todos estábamos comprometidos con esas bandas, así que pensamos que sería mejor combinarlas para crear un grupo con una formación de primera y, mientras tanto, seguir editando discos con letras vulgares como actividad paralela."

Así fue cómo, una noche a comienzos de 1987, Young y Wright se encontraron en el estudio de grabación de Lonzo con una pila de rimas que Jackson había escrito. Wright alquiló el estudio para trabajar con un dúo de la Costa Este llamado HBO que Dre había descubierto, pensando que sus sosegadas cadencias y ritmos neoyorquinos resultarían más comerciales que el frenético rap tecno-pop que tanto éxito cosechaba en otras ciudades como Seattle, San Francisco, Miami o Los Ángeles. Después de todo, se suponía que Nueva York representaba el epítome de la autenticidad. Esta noción, sin embargo, no tardaría en quedar obsoleta.

DEL BAILE A LAS PANDILLAS

A inicios de los ochenta, uno de los epicentros de la escena del hip-hop en los Ángeles era un club del downtown llamado Radio, inspirado en los eventos

nocturnos "Wheels of Steel" del Roxy y presidido por Ice T, uno de los reyes de la escena local de rap, y Afrika Islam, DJ de Zulu Nation y notorio miembro del jet set.

El b-boying al estilo neoyorquino tenía sus adeptos, pero eran los estilos de la Costa Oeste los que dominaban la pista de baile: el *locking*, un baile de funk iniciado por la banda de Watts, The Campbellockers, a principios de los setenta; el *popping*, una versión más enérgica, entrecortada y elaborada del paso del robot, que desarrolló el bailarín de Fresno, Boogaloo Sam, y que luego reaparecería en Nueva York como el *electric boogaloo*; y el *strutting*, un estilo proveniente de los barrios afroamericanos y filipinos de San Francisco que en aquella época causaba furor entre las pandillas samoanas de Los Ángeles.

Al lado de Radio, la diversidad racial del Roxy parecía tan artificial como la de las publicidades de Benetton. Kid Frost y sus *cholos*[1] venían al club en sus vistosos autos modificados, vestidos con camisas de lana a cuadros y pantalones color caqui. También había blancos acomodados de Hollywood, a quienes les gustaba entremezclarse con un público más marginal, y coreanos de South Central, que habían llegado de niños a los Estados Unidos y que ahora trataban de escapar de las larguísimas jornadas laborales de los negocios de sus familias. Por otro lado, estaban los temibles Blue City Strutters, un grupo de miembros samoanos de los Bloods de Carson que más tarde se transformaría en Boo-Yaa T.R.I.B.E. y al que nadie osaba acercarse, a excepción de los negros más curtidos.

Cuando Radio desapareció, las fiestas de hip-hop en vivo se multiplicaron gracias a los esfuerzos de un sound system popular llamado Uncle Jam's Army, liderado por Rodger "Uncle Jam" Clayton, quien había empezado organizando *house parties* en 1973, en South Central. Una década después, Uncle Jam's Army ya llenaba lugares como Los Angeles Convention Center y The Sports Arena. En estos bailes salvajes, la banda se aparecía vestida con ropa militar y coloridos trajes egipcios, y apilaba sus treinta y dos potentes parlantes Cerwin-Vega en forma de pirámides.

Luego el ambiente se puso muy turbio, muy rápido.

Los grupos de baile como The Carson Freakateers, Group Sex y The Hot

1. En español en el original. [N. del T.]

Coochie Mamaz fueron reemplazados por The Rolling 60s Crips y The Grape Street Boys. Las listas de temas comenzaron a dejar de lado el funk frenético y sensual, como "Head" de Prince y "Yes Yes Yes" de Uncle Jam's Army, y a pasar música con ritmos más lentos, adaptándose a una audiencia que ahora pedía canciones como "So Ruff So Tuff" de Roger y "Atomic Dog" de George Clinton. El *freak* cedió su lugar al *crip walk*. Las armas de moda ya no eran las pistolas calibre 22 estadounidenses, sino las metralletas Uzi israelíes. La gente manoteaba cadenas; a muchos les robaban. Una noche, una mujer sacó un revólver de la cartera y le disparó a un tipo en la quijada.

EL NUEVO ESTILO

Aunque se habían criado en el territorio de los 111 Neighborhood Crips, Ice Cube y Dre no eran miembros activos de ninguna pandilla. Tal vez eso se debiera al hecho de que a Ice Cube lo habían transportado siempre en autobús a una escuela de otro barrio, o a su condición de DJ. Por su parte, Dre nunca creyó que las pandillas valieran la pena.

De cualquier modo, no les fue difícil percatarse de que las calles estaban cambiando. Los efectos de la política internacional de Reagan en el hemisferio sur comenzaban a manifestarse dentro del país: los negociantes vinculados a Contra, los traficantes de armas ilegales y Freeway Rick se estaban volviendo millonarios. Había armas de fuego de gran calibre circulando libremente. A partir de 1982, la cantidad de homicidios relacionados con las pandillas se había duplicado. "Knowing the ledge" [saber dónde está el límite] era cosa del pasado: muchas de estas figuras prominentes del gueto de la Costa Oeste ya se habían arrojado al vacío.[2]

No obstante, la música de la Costa Oeste seguía siendo la misma. Los costosos trajes de cuero púrpura al estilo Prince y las impecables cajas de ritmos aún dominaban la escena. The World Class Wreckin Cru era el ejemplo perfecto de esto. Pero, aunque Dre pensara que Lonzo tenía muy mal gusto, lo cierto es que

2. Alusión a "Know the Ledge", tema de Eric B. & Rakim basado en un juego de palabras entre "knowledge" [conocimiento] y "know the ledge" [saber dónde está el límite]. [N. del T.]

le debía mucho dinero. Además de ser el dueño del estudio que él usaba, este le prestaba efectivo, a veces saldaba sus fianzas cuando lo arrestaban al no pagar sus multas por mal estacionamiento, e incluso le dejaba usar su viejo automóvil.

Mientras Lonzo todavía estaba pagando el crédito del auto, sin embargo, alguien robó el vehículo y este fue incautado por la policía. Al mismo tiempo, Dre terminó una vez más a la cárcel, justo cuando Lonzo estaba escaso de dinero y ya había decido negarle cualquier otro préstamo. Wright aprovechó la oportunidad para ofrecerle los novecientos dólares que necesitaba para la fianza. A cambio, Dre se encargaría de la producción de los temas del nuevo sello discográfico de Wright, Ruthless.

"Qué más da", pensó. Por eso ahora estaba en el estudio de Lonzo trabajando para Wright: tenía que de pagarle el préstamo de la fianza y las tarifas que le habían cobrado para la devolución el auto. Lonzo había perdido un automóvil y a un DJ. Ese aspecto mercenario de la personalidad de Dre y su voluntad de vender su creatividad a cambio de seguridad económica acabaría perjudicando su carrera una y otra vez.

Una de las canciones de mayor difusión en KDAY era "New York Rapper", de Bobby Jimmy and the Critters, el grupo local de rap humorístico de Russ Parr, en el cual parodiaba a Run DMC, LL Cool J, los Beastie Boys, Eric B. & Rakim, UTFO, Roxanne Shante y Kurtis Blow, adoptando un acento rural y burlón. Rapeaba "New York rappers made the street-hard sounds./ L.A. rappers? Buncha plagiarizing clowns" [Los raperos de Nueva York inventaron los sonidos duros de las calles/ ¿Los raperos de Los Ángeles? Son unos payasos plagiadores], poniendo énfasis en la palabra "clowns" [payasos]. En 1987, esta clase de estupidez ya no parecía tan graciosa.

Artísticamente, el rap de Los Ángeles se encontraba en un callejón sin salida: o bien seguía cultivando su propio sonido caricaturesco y subido de tono, o bien imitaba la seriedad fúnebre de su contraparte neoyorquina. Lonzo estaba reciclando una y otra vez un estilo que ya tenía más de cuatro años de antigüedad y que daba muestras de estar a punto de agotarse. Por otro lado, para Dre, trabajar con HBO era como reconocer su propia derrota. Ice Cube también se había cansado de limitarse a seguir las tendencias que otros imponían y, después de haber rapeado sobre el sexo y dominado el estilo de la Costa Oeste, estaba considerando la posibilidad de demostrarle a todos esos neoyorquinos ignotos lo que realmente significaba la vida en Los Ángeles. El rap que compuso con ellos en mente estaba repleto de alusiones locales y violencia extrema.

Al oír la letra del tema, el dúo HBO se negó a participar en la grabación, alegando que se trataba de "mierda sacada de la Costa Oeste", y abandonó el estudio. Dre, Laylaw y Wright cruzaron miradas, sin saber qué hacer. Dre propuso que Wright tratara de grabar la canción, pero él no estaba muy convencido. Se suponía que era un representante, no un rapero. Dre insistió; después de todo, no quería desperdiciar un beat tan bueno y sabía lo valioso que era cada segundo en el estudio. Wright, todavía renuente, finalmente cedió. Así nació Eazy E y, junto con Dre y Laylaw, los tres se pusieron a trabajar en "Boyz N the Hood".

El disco salió a la venta en septiembre de 1987, pero para ese entonces Jackson ya se había mudado a Phoenix. El single que editó para Lonzo no había cosechado el menor éxito. ¿Quién hubiera imaginado el impacto que tendría esta canción? "La industria del rap no parecía muy prometedora en aquella época, así que decidí seguir con mi vida y volver a estudiar", explicó. "Comencé a asistir a un instituto técnico porque quería estar seguro de que iba a trabajar de lo que me gustaba, pasara lo que pasara."

Sin embargo, ahora que Jackson estaba por volver a Los Ángeles, era cada vez más evidente que algo había cambiado. Mientras ocupaba su tiempo dibujando con escuadras, la promoción de Wright y la difusión radial de Dre y Yella estaban aumentando las ventas del disco. A fines de 1987, "Boyz N the Hood" ya era el tema más pedido de KDAY. Wright pasó de vender el single a vendedores del mercado de pulgas y disquerías locales a firmar un contrato de distribución con Macola, un sello independiente subsidiario. Incluso le pagó setecientos cincuenta dólares a Lonzo para que le presentara a un tipo llamado Jerry Heller, un mánager blanco y judío del Valle de San Fernando que en el pasado había trabajado como promotor para Creedence Clearwater Revival, Pink Floyd, Elton John y REO Speedwagon. Un año después de la grabación del tema, "Boyz N the Hood" estaba conquistando las calles, vendiendo miles de unidades por semana.

LA HISTORIA DUB DE "BOYZ N THE HOOD"

Jackson estaba orgulloso de la letra. Esta describía cómo Eazy E recorría la ciudad, aburrido y con ganas de drogarse: primero veía a su amigo, Kilo G, un

ladrón de automóviles en busca de vehículos para robar, y luego descubría a JD, otro de sus amigos, adicto al crack, tratando de robarle el estéreo del auto. Después de cruzar algunas palabras, JD se alejaba. Cuando Eazy lo seguía para hacer las paces, JD sacaba una pistola automática calibre 22. En un instante, Eazy lo mataba.

Como si nada hubiera pasado, el protagonista entonces decidía visitar a su novia para disfrutar de un interludio sexual; pero, cuando ella lo hacía enojar, Eazy levantaba la mano "como todo un proxeneta" y le pegaba "un par de sopapos a la muy puta". Luego hacía lo mismo con su iracundo suegro. Más tarde, observaba cómo arrestaban a Kilo G, quien, al ser encerrado sin fianza, iniciaba un levantamiento en la prisión.

En "Boyz N the Hood", las chicas solo existían para el goce de los chicos; los padres eran unos tontos; y los adictos, un blanco perfecto. Era un mundo sórdido, exagerado e inexcusable, casi una parodia de las novelas *pulp* de Donald Goines. No obstante, el final de la canción era inesperado.

Kilo G se presentaba en el tribunal, donde su novia, Suzy, se alzaba en armas contra el Estado; en el enfrentamiento, la chica resultaba ser aparentemente invulnerable a las balas: los oficiales de policía no podían detenerla. En lugar de ser abatida, se mantenía de pie y terminaba recibiendo una sentencia igual a la de su novio, como si fuera una suerte de historia de amor penitenciaria. Gracias a esta vuelta de tuerca, que aludía sagazmente al caso real de Jonathan Jackson, "Boyz N the Hood" se convirtió en un mito generacional.

Es posible que O'Shea haya oído de joven la historia de Jackson, otro adolescente afroamericano de diecisiete años que había muerto a manos de alguaciles y guardias de seguridad en un tiroteo en el Palacio de Justicia del Condado de Marin, en 1970.

Como Angela Davis recordaría a los miembros del jurado en su propio juicio, el sistema penitenciario le había arrebatado a Jonathan Jackson su hermano, el escritor George Jackson, cuando tenía siete años. George cumplía una condena de duración indefinida –con una pena mínima de un año y una máxima de perpetua– por robo a mano armada. A principios de 1970, un grupo de prisioneros blancos y negros de la cárcel de Soledad se trenzaron en una breve pelea a golpes, que llegó a su fin abruptamente cuando O.G. Miller, un guardia de raza blanca, disparó contra tres de los prisioneros negros, todos ellos conocidos por su activismo político. Dos murieron casi al instante. Los guardias dejaron al tercero tirado en el piso, agonizando, y se negaron a que recibiera atención médica. Más tarde, ese mismo trimestre, después de que se anunciara que la investigación del gran jurado había absuelto a Miller, varios prisioneros atacaron a otro guardia y lo arrojaron desde uno de los balcones del tercer piso. George y otros dos hombres, Fleeta Drumgo y John Clutchette, considerados los líderes políticos de la prisión, fueron inculpados por el asesinato. A causa de este crimen, George podía recibir automáticamente la pena de muerte.

Las cartas que le escribió a Jonathan, recopiladas luego en *Soledad Brother*, mostraban lo profunda que era la relación entre ambos. A lo largo de su correspondencia, George le enseñó a su hermano sobre el comunismo, el sexo, la resistencia y lo que implicaba ser un hombre. De todas formas, estas cartas representaban en gran medida lo único que Jonathan conocía de él. Sus palabras escritas apenas dejan entrever la magnitud del sufrimiento que le causaba la ausencia de su hermano. Davis escribió: "Dado que había sido reducida a los cubículos de visitas de la prisión y a epístolas de dos páginas tamizadas por la censura, para Jonathan toda la relación giraba en torno a un único objetivo: encontrar la manera de traer a George aquí afuera, de este lado de los muros". Al mismo tiempo, George notaba un cambio en su hermano. En una carta a Angela Davis de mayo de 1970, dijo al respecto: "Está en esa edad peligrosa en la que la confusión se impone y empuja a los negros a la tumba o a la cárcel".

El 3 de agosto, las autoridades transfirieron a George de la prisión de Soledad a la de San Quentin, lo que muchos interpretaron como una mala señal, ya que era posible que lo ejecutaran en la cámara de gas local. Cuatro días después, Jonathan ingresó al Palacio de Justicia del Condado de Marin, donde un prisionero llamado John McClain trataba de defenderse de las acusaciones del fiscal, quien alegaba que él había apuñalado a un guardia penitenciario. Otros dos prisioneros, Ruchell Magee y William Christmas, también estaban en el recinto para brindar testimonio a favor de McClain. Jackson avanzó hacia los tribunales con un rifle de asalto y varias armas ocultas, y tomó asiento. Cuando se puso de pie, anunció con tranquilidad: "Bueno, caballeros, desde ahora me encargo yo".

Jackson ató con cinta adhesiva un arma a la cabeza del juez, tomó como rehenes a varios miembros del jurado y al fiscal del distrito, y luego se dirigió

junto con los tres prisioneros a una van en la playa de estacionamiento. Poco después, uno de los guardias de San Quentin abrió fuego contra el vehículo, y otros guardias y alguaciles se sumaron a la balacera. Los disparos hirieron al fiscal y a uno de los miembros del jurado; el juez, Christmas, McClain y Jackson murieron.

La policía emprendió de inmediato en todo el país la búsqueda de Angela Davis, acusada de haber suministrado una de las armas a Jackson. Davis fue arrestada y acusada falsamente de asesinato, secuestro y conspiración. Durante el transcurso del juicio subsiguiente, varios guardias de seguridad mataron a George en un intento de fuga. Davis, Drumgo y Clutchette fueron absueltos más tarde de todos los cargos.

La rebelión de Jonathan Jackson había sido temeraria, torpe y fatal. George lamentó la muerte de su hermano y escribió: "Quiero que la gente se pregunte cuáles fueron las fuerzas que lo crearon: terrible, vengativo, frío, tranquilo, inmaduro, armado con su valentía por un lado y su metralleta por el otro para aplastar a los injustos". George lo consideraba "un soldado del pueblo", una imagen que cobraría otro sentido en las guerras callejeras de Los Ángeles en la década de los ochenta.

Haya sido de manera intencional o no, lo cierto es que Ice Cube revivió este doloroso recuerdo en "Boyz N the Hood". El tema retrataba las vivencias de los marginales de Compton, quienes "lo único que [sabían] en la vida era ser auténticos", y se transformó en un himno para los jóvenes urbanos de la Costa Oeste, sin padres, sin hermanos, acosados por el Estado y armados hasta los dientes: una generación a la imagen y semejanza de Jonathan Jackson. La repercusión del single estaba relacionada con su actitud desafiante, altiva, que parecía anunciar: "Desde ahora nos encargamos nosotros".

Sin embargo, al mismo tiempo que los personajes de la canción vaciaban sus cargadores disparando contra los símbolos de la autoridad, Eazy E revelaba su costado más vulnerable. Su voz era monótona, indiferente, lo que tal vez se debiera tanto a sus nervios e inseguridad como al deseo de encarnar a un rapero curtido, controlado. Su ambivalencia se veía reflejada en los sutiles y esporádicos tintineos robóticos que Dre programó en la caja de ritmos. Como si quisiera tapar la ansiedad que Eazy E sentía en su primera grabación de estudio, Dre también añadió un potente bombo de batería para reforzar el estribillo: "Now the boys in the hood are always hard/ You come talking that trash we'll pull your card/ Knowing nothing in life but to be legit/ Don't quote me boy, 'cause I ain't said shit".[3]

Los chicos reconocieron inmediatamente al personaje que Eazy E estaba encarnando. Es posible que hayan citado sus versos con su propia voz adolescente, excitada y provocadora, para increpar a sus padres, sus profesores, su rector, la policía y al oficial que supervisara su período de libertad condicional.

El personaje de Eazy E había llegado para quedarse. Los b-boys mercenarios de repente pasaron a ser un grupo, tal vez incluso el "supergrupo" del que había hablado Wright, quien lo bautizó Niggaz With Attitude [Negros con actitud], un nombre ridículo que creó expectativas imposibles de cumplir. Ahora tenían una imagen, y debían hacerla respetar.

LOS NEGROS DE LOS ÁNGELES

El gangsta rap y las pandillas post-industriales no nacieron en Compton, sino un poco más al norte, en Watts. Al igual que las pandillas del Bronx, eran un fenómeno que, en palabras de Sanyika Shakur, ex guerrero de los Crips, había surgido de "las cenizas y ruinas de los sesenta".

Watts era un área desolada, sin árboles, ubicada en una hondonada de arena y fango, la cuenca que recibía el agua de las inundaciones de todos los otros barrios que se fueron multiplicando alrededor del downtown. En los años veinte, los negros no tenían otro lugar adónde ir.

Ellos habían estado presentes en el primer asentamiento de Los Ángeles a fines del siglo XVIII, y establecieron su primera comunidad cien años después, expandiéndose desde la intersección entre la 1st Street y Los Ángeles Street en el downtown hacia el este y el sur, a lo largo de la San Pedro Avenue y la Central Avenue, donde comenzaron a abrir sus negocios.

Si bien la Universal Negro Improvement Association (UNIA) y la Urban League habían establecido sus sedes en la ciudad en la década del veinte, los negros de Los Ángeles eran distintos: menos idealistas, más pragmáticos e in-

3. "Ahora, los chicos del barrio siempre son duros/ si vienes a insultarnos, te vamos a despedazar/ lo único que sabemos en la vida es ser auténticos/ no me cites, porque no dije una mierda."

cluso un poco mercenarios. Solían, por ejemplo, unirse para penetrar en los barrios que hasta entonces eran exclusivamente blancos enviando a algún comprador de piel clara o a un agente inmobiliario blanco que simpatizara con los vecinos para pagar el depósito de la propiedad. Cuando ellos se mudaban, los blancos se iban. De esta manera, conquistaban las manzanas una por una. Los sociólogos habían acuñado un término para denominar este proceso de acoso inmobiliario invertido: "la invasión negra".

Un emprendedor afroamericano incluso descubrió un modo de capitalizar el miedo racial, como le explicó al académico J. Max Bond:

> Uno de mis amigos blancos me pasaba el dato y yo le daba el dinero para comprar un lote con muy buena ubicación en una comunidad blanca. Al otro día, yo iba a ver mi propiedad. Cada vez que se acercaba alguna persona blanca que sintiera curiosidad, le explicaba que estaba planeando construir en la zona muy pronto. Al día siguiente, los blancos se desesperaban por convencerme de que les vendiera el lote. A veces compraba terrenos por doscientos dólares y los vendía por ochocientos o novecientos dólares. Los blancos estaban dispuestos a pagar lo que fuera para evitar que entraran negros a sus barrios.[4]

De todas formas, durante los años veinte, el Ku Klux Klan quemó cruces en la 109th Street y la Central Avenue, y grupos blancos establecieron cláusulas en los contratos inmobiliarios y normativas barriales para restringir el ingreso de negros en sus vecindarios, reservándose el derecho de desalojo. Watts, literalmente el punto más bajo del área, un lugar al que incluso sus mismos habitantes llamaban "Mud Town" [La ciudad del fango], se convirtió en el único destino posible. Visto que tantos negros se estaban mudando a la ciudad, y que inevitablemente eso llevaría a la elección de un alcalde afroamericano, Los Ángeles se apresuró a anexar Watts a mediados de la década.

4. Bond, "The Negro in Los Angeles", pp. 12, 33. Una contraparte irónica en la ficción puede encontrarse en *Boyz N the Hood*, la película de John Singleton, filmada setenta años después, en el personaje de Furious Styles, un agente inmobiliario negro que busca desesperadamente evitar que los blancos y los inmigrantes asiáticos comiencen a mudarse y a elevar el nivel económico de su área.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial, miles de inmigrantes provenientes del sur del país se mudaron a Los Ángeles para cubrir más de medio millón de nuevos puestos de trabajo en el sector naval, aéreo y del caucho. Ahora, los barrios afroamericanos, y en especial Watts, que se había convertido en el centro de la comunidad negra del estado, se veían abrumados por el aumento de la demanda de atención médica, educación, transporte y, especialmente, viviendas. La discriminación racial mantuvo los alquileres a precios artificialmente altos, lo que a su vez provocó superpoblación: los arrendadores inescrupulosos explotaban a las familias pobres de tal manera que estas con frecuencia se veían obligadas a mudarse juntas para repartirse los gastos de alquiler. Según el historiador Keith Collins, "las viviendas unifamiliares de repente pasaron a alojar a cuatro familias; las viviendas para cuatro familias se subdividieron en pequeños departamentos; y los garajes y áticos, hasta entonces desestimados para este tipo de uso, ahora se consideraban aptos para alojar inquilinos".

Estas condiciones no mejoraron mucho cuando se declaró, en 1948, que las cláusulas de los contratos inmobiliarios que imponían restricciones raciales eran inconstitucionales, ni cuando, a mediados de década, se inauguraron enormes complejos de viviendas públicas, de los cuales los más grandes eran Nickerson Gardens, Jordan Downs, Imperial Courts y Hacienda Village. Watts pronto se convirtió en la zona con mayor concentración de viviendas públicas al oeste del Misisipi. No obstante, el fin de la Segunda Guerra Mundial trajo aparejada una profunda recesión, y la población negra de Los Ángeles nunca se recuperaría.

Hacia el sur, Compton parecía una tierra prometida. Los bungalows eran limpios y agradables; los lotes tenían patios y espacio para cultivar jardines. En un momento, la estación ferroviaria Pacific Electric había colgado un cartel que rezaba: "NEGROS: SALGAN DE COMPTON ANTES DEL ANOCHECER". Sin embargo, después de la desegregación, los negros ocupaban todo el recorrido de la Central Avenue, desde el downtown hasta atravesar Compton, el área que se terminaría conociendo como South Central.

La parte negra de Los Ángeles ahora se dividía aproximadamente en la Vermont Street, que separaba el "Westside" o Lado Oeste, de clase trabajadora, del más marginal "Eastside" o Lado Este. Al este de Watts, en lugares como Southgate y Huntington Park, pandillas blancas como los Spook Hunters [Cazadores de Negros] establecieron una frontera en Alamada Avenue; y cuan-

do los blancos empezaron a abandonar la zona en los años cincuenta, estas fueron reemplazadas por un departamento de policía agresivo que promulgaba una política de tolerancia cero, al mando del jefe de policía William Parker, un émulo de John Wayne que no intentaba siquiera esconder su racismo. Los clubs juveniles negros se transformaron en pandillas protectoras.

Los Ángeles era una nueva clase de ciudad, donde la mayor parte de los nuevos puestos de trabajo mejor remunerados se aglutinaban lejos de las áreas marginales, en un radio de dieciséis kilómetros al norte y oeste del centro municipal. Con la proliferación de estas comunidades suburbanas después de la guerra, las minorías étnicas quedaron excluidas del boom de empleo y viviendas. De hecho, casi desde los inicios de la historia de la ciudad, los negros y otras razas minoritarias de Los Ángeles se habían visto confinados a The Bottoms [Los Bajos Fondos], el núcleo de la urbe, caracterizado por la gran densidad de población, la ínfima oferta laboral y la escasez de transporte público.

Esas eran las condiciones subyacentes de los primeros disturbios raciales de la ciudad, los "*Zoot Suits Riots*" [disturbios de los *zoot suits*][5] de 1943, durante los cuales miembros de la Marina, marines y soldados blancos ejercieron una violencia brutal contra los chicanos y luego contra los negros en la zona que extendía desde Venice Beach hasta East Los Ángeles y Watts. Y cuando una ola de calor azotó este último barrio a fines del verano de 1965, las condiciones de vida no habían hecho más que empeorar.

NO SE OLVIDEN DE WATTS

La noche del 11 de agosto, el intento de arresto de un conductor alcoholizado –un procedimiento de rutina– en el Avalon Boulevard y la 116th Street terminó transformándose en una noche de disturbios. Unos oficiales de policía blancos habían detenido a un par de jóvenes hermanos afroamericanos, Marquette y Ronald Frye, cuando estos volvían de una fiesta a unas pocas cuadras de su casa, manejando de modo errático. A medida que una multitud se iba formando bajo la luz crepuscular de la tarde, y su madre, Rena Frye, salía para reprender a los chicos, docenas de patrulleros se congregaron en Avalon. De un momento al otro, la situación comenzó a ponerse tensa.

Marquette, acaso avergonzado por la aparición de su madre, empezó a resistirse a que el oficial lo esposara. El resto de los policías no tardó en golpearlo a bastonazos, frente a lo cual su hermano y su madre forcejearon con otros oficiales y fueron arrestados también. Otra mujer, una peluquera que vivía en la misma calle y que se había acercado para ver qué pasaba, fue golpeada y arrestada después de que escupiera la camisa de uno de los policías. Al grito de "¡Quémenlos, muchachos, quémenlos!", la muchedumbre explotó.

A lo largo de las siguientes dos noches, la policía perdió el control de las calles. Los jóvenes atacaban por sorpresa a los oficiales a piedrazos. Las mujeres los emboscaban y les quitaban las armas. La gente disparaba contra sus helicópteros. Paralelamente, se inició una serie de saqueos e incendios sistemáticos. Unas de las primeras cosas en quedar reducidas a cenizas fueron los registros de deudores de las grandes tiendas de mercado. Los siguientes blancos fueron los almacenes, las mueblerías, los locales de armas y las tiendas de ofertas. Después de vaciar los negocios, los prendían fuego. Un experto atribuyó esta práctica y los patrones que se vieron en los disturbios a las pandillas locales –los Slausons, los Gladiators y los mayormente chicanos Watts Gang V–, las cuales habían suspendido momentáneamente sus rivalidades.

"La situación se parece mucho a una pelea contra el Viet Cong", dijo el jefe de policía William Parker a los periodistas el viernes 13 de agosto. "No tenemos la más mínima idea de cuándo podremos retomar el control." Luego afirmó que los responsables de los disturbios eran "monos en un zoológico". Al anochecer, la fuerza policial de Los Ángeles y los oficiales que respondían al departamento del alguacil habían empezado a disparar contra saqueadores y ciudadanos desarmados, provocando la muerte de al menos seis personas. Dos blancos furiosos condujeron hasta Jordan Downs y abrieron fuego contra vecinos negros. Los diarios publicaban titulares como "ANARQUÍA EN LOS EE.UU.".

5. Los *zoot suits* son trajes que se pusieron de moda en las comunidades negras, chicanas e italianas de los Estados Unidos en los años cuarenta. En general, el atuendo consistía en pantalones de tiro alto, anchos y ceñidos a la altura de los tobillos, y sacos largos, con solapas amplias y hombreras. La cantidad de tela necesaria para fabricarlos llevó a que se los prohibiera durante la Segunda Guerra Mundial y a que muchos los consideraran antipatrióticos. [N. del T.]

La Guardia Nacional llegó al día siguiente. La cantidad de muertos había aumentado de manera dramática las últimas cuarenta y ocho horas. Los disturbios se prolongaron por cinco días en total y dejaron un saldo de cuarenta millones de dólares en destrozos y 34 muertos. Hasta 1992, fue el peor levantamiento urbano de la historia.

Después de los disturbios, Watts se volvió un hervidero de actividad política y cultural. El autor Odie Hawkins observó: "Watts, después de la conmoción, se encontraba en un intenso estado de efervescencia. Todos eran poetas, filósofos, artistas, o por lo menos personas exóticas. Incluso quienes no lo eran creían serlo". Era una época de nuevos comienzos: una semana después de los incidentes, un grupo de oficiales de policía disparó contra la mezquita de la Nación del Islam en el downtown y casi la destruyó, arguyendo que buscaba un inexistente contrabando de armas robadas en los saqueos; pero la mezquita sobrevivió y floreció. Pronto Marquette Frye se convertiría en su más reciente y prominente miembro.

Las pandillas, como escribió Mike Davis, "se unieron a la Revolución". Maulana Ron Karenga formó la US Organization reclutando integrantes de los Gladiators y los Businessmen. Miembros de los Slausons y los Orientals fundaron los Sons of Watts, otra organización nacionalista cultural. El poderoso líder de los Slausons, Alprentice "Bunchy" Carter, convenció a muchos ex Slausons y miembros de otras pandillas de que debían rechazar a Karenga y a los nacionalistas culturales y unirse a la organización nacionalista revolucionaria de las Panteras Negras.

Las Panteras establecieron una sede en la 103rd Street, al lado de la Watts Happening Coffee House, donde se encontraba Mafundi, un espacio para realizar todo tipo de actividades culturales. Allí, el guionista y poeta Bud Schulberg inauguró el Watts Writers Workshop [Taller de Escritores de Watts] en 1966, que rápidamente se convirtió en un refugio para algunas de las voces artísticas más prometedoras del área, como Hawkins, el autor Quincy Troupe, el poeta Kamau Daa'ood y otros tres poetas jóvenes que se harían llamar The Watts Prophets.

Cuando fundó el Watts Writers Workshop gracias a la intervención de Hawkins, Anthony "Amde" Hamilton, oriundo de Watts, era un activista y ex convicto. Al poco tiempo, ya estaba trabajando en Mafundi y oficiando de director adjunto del taller, del cual, en 1969, seleccionó junto con Hawkins a

un grupo de poetas para grabar *The Black Voices: On the Streets in Watts*. Con una voz de perro, que Eazy E luego evocaría y que docenas de productores de gangsta rap terminarían sampleando, Halmiton gruñía: "The meek ain't gon' inherit *shit*, 'cause I'll take it!" [¡Los humildes no van a heredar *una mierda*, porque me lo voy a llevar yo!].

A través de los *happenings* en la 103rd Street, Hamilton conoció a Richard Dedeaux, oriundo de Louisiana, y a Otis O'Solomon (entonces conocido como Otis Smith), de Alabama. Juntos comenzaron a recitar poesía con la pianista Dee Dee O'Neal y un acompañamiento de congas. En 1971 grabaron *Rappin' Black in a White World*, un profético documento de rap, en cuya portada podía verse a uno de los hijos de la Revolución –un niño que llegaría a la mayoría de edad durante la década de los ochenta– envuelto en un uniforme que le quedaba demasiado grande, abrazado a una escopeta.

Durante los disturbios de Watts, habían entrevisto un apocalipsis racial, implícito en la manera en que las "llamas de la libertad" chamuscaban las estructuras que no les pertenecían ni podían controlar. Sus poemas eran decididamente provocadores, imbuidos de furia y rigor, pletóricos de pesimismo mundano. En "A Pimp", Otis O'Solomon rapeaba: "Growing up in world of dog eat dog I learned/ the dirtiest dog got the bone/ meaning not the dog with the loudest bark/ but the coldest heart".[6]

Los tres relataban crónicas de proxenetas trágicos, contaban historias de muertes por drogas y armas, y clamaban el surgimiento de guerreros del gueto que siguieran los pasos de Nat Turner.[7] He aquí el tipo de arte negro que Baraka pedía, el que derramaba sangre. Esta efervescencia, empero, no duraría para siempre.

6. "Al crecer en un mundo en el que los perros se devoran unos a otros, aprendí/ que el perro más sucio se quedaba con el hueso/ y ese no era el perro que ladraba más fuerte/ sino el que tenía el corazón más frío."

7. Nat Turner lideró una revuelta de esclavos el 21 de agosto de 1831, en Virginia, en la que murieron sesenta hombres, mujeres y niños de raza blanca. Como consecuencia, fue condenado a muerte y ejecutado. Al menos otros doscientos afroamericanos murieron en la horca o en linchamientos en los días subsiguientes. El incidente causó gran inquietud en el sur del país, motivó el endurecimiento de las restricciones a la población afroamericana en diversos Estados, y transformó a Nat Turner en uno de los símbolos más polémicos de la liberación negra. [N. del T.]

The Watts Prophets eran cercanos al joven Bunchy Carter. Este había sido uno de los temidos líderes de los Slausons y de su ejército de matones, los Slauson Renegades, antes de conocer a Eldridge Cleaver en prisión, mientras cumplía una condena por robo a mano armada, y de transformarse en el líder del Partido de las Panteras Negras del sur de California. Se trataba de un hombre formidable: un intelectual coherente, un organizador comunal, un rapero urbano y un "negro callejero", todo al mismo tiempo. Según Elaine Brown, se lo consideraba "el hombre negro más peligroso de Los Ángeles". Los Slausons habían nacido en la Fremont High School, en Watts; pero Carter ahora se había ganado el corazón de los adolescentes afroamericanos de las secundarias de South Central. Su guardaespaldas era un veterano de Vietnam llamado Elmer Pratt, a quien rebautizó como Geronimo ji Jaga. Ambos estaban inscritos en la University of California, Los Angeles (UCLA), donde estudiaban y planeaban la Revolución.

Las Panteras Negras y la US Organization de Karenga se estaban disputando el control del departamento de estudios afroamericanos de la UCLA, y tanto el FBI como la policía de Los Ángeles habían utilizado provocadores profesionales para aumentar secreta y sistemáticamente las tensiones personales e ideológicas entre los dos grupos. La mañana del 17 de enero de 1969, una reunión del Black Student Union [Sindicato de Estudiantes Negros] acabó en un tiroteo en Campbell Hall entre ambas organizaciones. Carter y John Huggins, de las Panteras Negras, murieron en la balacera. Después de que un año de sangrientos enfrentamientos con las autoridades a lo largo y ancho del país hubiera cobrado la vida de docenas de líderes del partido, las Panteras Negras afirmaron que la muerte de Carter y Huggins constituían un magnicidio.

Un año más tarde, luego de que se hubiera puesto fin a la disputa entre las dos organizaciones, la policía de Los Ángeles arrestó a Pratt, el nuevo líder de las Panteras Negras, le imputó cargos falsos, encontró a un informante que le permitió atribuirle un homicidio y lo condenó a cadena perpetua. El FBI incluso destruyó el Watts Writers Workshop por medio de un doble agente que había sido empleado como publicista del taller.

Quien se encargó de llenar el vacío de liderazgo fue Raymond Washington, un adolescente carismático de la Fremont High School y uno de los seguidores de Bunch Carter. Antes de cumplir los quince ya había visto cómo los Slousons y las Panteras Negras morían junto con Bunch. En 1969, formó los Baby Avenues, continuando el legado de una de las agonizantes pandillas locales, los Avenues. A lo largo de los dos años siguientes, Washington recorrió el Eastside pavoneándose como un gánster, esgrimiendo un bastón amenazador, despertando la admiración de los jóvenes con sus raps y organizando la pandilla.

Los Baby Avenues usaban camperas de cuero negras como un gesto de solidaridad hacia el estilo de las Panteras Negras y su filosofía de autodefensa. No obstante, en algún momento su objetivo terminó por reducirse a golpear a otros jóvenes afroamericanos para robarles las camperas. El "Padrino" Jimel Barnes, quien se había unido en los inicios de la pandilla, cuando Washington se mudó al complejo de viviendas Avalon Gardens, dijo que este resumía su visión afirmando: "*Chitty chitty, bang bang*, somos simplemente los Crips, del Eastside. Esta va a ser la pandilla más notoria del mundo. Va a perdurar de generación en generación".

Los orígenes del nombre hoy en día están velados por el halo de la leyenda. Es posible que se trate de una corrupción de "*cribs*" [casas] o "*crypts*" [criptas]. También puede haber nacido como el acrónimo "C-RIP", que significaría "cradle to grave" [de la cuna a la tumba] y resumiría el credo de la pandilla. Asimismo, hay quienes afirman que la palabra surgió de la descripción que hizo una de sus víctimas, un asiático-americano con un acento cerrado, quien describió al pandillero que lo atacó diciendo que era "a creep with a stick" [un energúmeno con un palo], pronunciando "*creep*" como "*crip*". En cualquier caso, según aseguró Danifu, uno de los miembros originales de los Crips, al historiador de pandillas Alejandro Alonso: "'*Crippin*' significaba hurtar y robar, y luego pasó a ser un estilo de vida".

Durante años, los *pachucos*[8] mejicanos habían integrado las pandillas más organizadas y temidas de la ciudad; pero ahora los Crips transformarían por completo a la población joven afroamericana de Los Ángeles. Expandiéndose desde el sector negro al sur de Compton y al oeste de South Central, los Crips se convirtieron, en palabras de Davis, en "un híbrido entre un culto adolescente y una mafia en potencia" y "la última fuente de poder al alcance de miles de jóvenes abandonados".

En el transcurso del mandato de Nixon, las distintas bandas de Crips se multiplicaron y las rivalidades entre pandillas crecieron en intensidad.

8. En español en el original. [N. del T.]

Cuando Washington fue expulsado de la Fremont High School y enviado a la Washington High, en el Westside, este reclutó a Stanley "Tookie" Williams, y las bandas de Crips se expandieron hacia South Central Los Ángeles. En 1972, donde hasta hacía poco no existía ninguna, ahora había dieciocho nuevas pandillas negras.

Los jóvenes de la Piru Street, en Compton, se organizaron en grupos que denominaron Pirus o Bloods. Otros rivales de los Crips también hicieron su aparición. En 1973, los conflictos comenzaron a teñirse de sangre. Mediante los esfuerzos de Bobby Lavender, Sylverster "Puddin'" Scott y otros, los Brims, los Bloods y los Pirus formaron una confederación de Bloods. Por otro lado, las pandillas habían dejado de usar la ropa característica del Black Power y se habían apropiado del estilo *cholo*: camisas de lana a cuadros, remeras blancas y pantalones color caqui. Al mismo tiempo que los Crips empezaron a identificarse con el color azul, los Bloods hicieron lo mismo con el rojo.

Como sucede con el mapa del país entero durante las elecciones presidenciales, cuando demócratas y republicanos luchan por ganar la mayor cantidad de estados, el mapa de Los Ángeles ahora se dividía en columnas rojas y azules. Siguiendo la inevitable lógica de toda guerra territorial, las bandas se diseminaron por los barrios afroamericanos, atravesando los suburbios negros hacia el oeste hasta la playa en Venice, hacia el sur hasta Long Beach y hacia el norte hasta Altadena. Pronto hubo tantas bandas de Crips distintas que incluso comenzaron a pelear entre ellas.

"A fines de los años setenta, la situación se fue calmando", dijo Cle "Bone" Sloan, miembro de los Bloods de Athens Park, "porque los negros comenzaron a trabajar en las fábricas. Cuando no hubo más empleo, las pandillas volvieron a la acción. Después, la cocaína empezó a circular en las calles y la cosa se puso seria". A principios de los ochenta, Raymond Washington ya había muerto en prisión a manos de uno de sus rivales, y las 155 pandillas existentes contaban con treinta mil miembros en toda la ciudad.

THE BOTTOMS

Firestone, Goodyear y General Motors cerraron sus fábricas en South Central. En total, 131 plantas cesaron sus actividades durante la década del ochenta, lo que eliminó puestos de trabajo industrial con beneficios sindicales en el sector automotriz, del caucho y del acero, dejando a 124.000 personas desempleadas en el centro de la ciudad. La oferta de empleo se desplazó a los sectores de servicios e información, ubicados en los suburbios de mayor nivel económico. Bobby Lavender vio las consecuencias: "Miles de personas con hijos se quedaron sin trabajo. Se les incautaron las casas y los autos. La gente que por fin se había integrado a la clase media lo estaba perdiendo todo y se estaba desmoronando".

En 1978, los votantes de California, impulsados por los mismos estrategas que pronto lograrían que el ex gobernador Reagan ganara las elecciones presidenciales, aprobaron la Propuesta 13, una iniciativa que limitaba los impuestos a los bienes inmuebles y alteraba de manera dramática la financiación del gobierno estatal y local, dando inicio a una revuelta fiscal a nivel nacional y sumiendo al estado en la serie de crisis presupuestarias más desesperante del país. Para las ciudades californianas, la aprobación de la Propuesta 13 tuvo efectos devastadores, similares a los que habrían sufrido las zonas agropecuarias si el Estado les hubiera cortado el suministro de agua. Tres décadas de inversión habían convertido al sistema educativo primario, secundario, terciario y universitario del estado en la envidia del resto de los Estados Unidos, un ejemplo de accesibilidad y calidad. Después de que se aprobara la Propuesta 13, sin embargo, el sistema primario y secundario de California se derrumbó en todos los índices nacionales de educación y, debido a la suba astronómica en las cuotas y matrículas, los institutos educativos de nivel superior y las universidades se volvieron progresivamente más inaccesibles para las clases trabajadoras y bajas. Ahora que la generación de posguerra había conseguido lo que quería para ella y sus hijos, estaba dispuesta a socavar cualquier medio de ascenso social.

En Los Ángeles, todo apuntaba a que el electorado blanco, cada vez más envejecido, había comenzado a ver con buenos ojos la posibilidad de una "respuesta armada". Alrededor del downtown y en la periferia del cinturón de pobreza, en lo que Mike Davis llamó "Los Ángeles post-progresista", empezaron a verse alambrados y fuerzas de seguridad en los edificios comerciales y alrededor de los barrios cerrados. Mientras tanto, el ejército del jefe de policía Darryl Gates había cercado prácticamente el interior de la ciudad, la vasta área que se extendía al sur de la Santa Monica Freeway, a lo largo de ambos lados de Harbor Freeway y hacia el oeste junto con la autopista Century Freeway, y que había sido absorbida por esa abstracción llamada "South Central", un

espacio enclaustrado, bárbaro, atestado de gente, que constituía el estrato más bajo del cinturón de pobreza y que casi nadie conocía más allá de lo que mostraban los noticieros o las cámaras de vigilancia.

Durante la recesión del gobierno de Reagan, en 1983, las tasas de desempleo oficiales de Los Ángeles llegaron al 11%. Aun así, en South Central eran mucho más altas: entre los jóvenes, el porcentaje alcanzaba, como mínimo, el 50%. La media de ingresos por hogar también era un 50% inferior a la media en todo el estado. Si bien el índice de pobreza en la población blanca del condado de Los Ángeles se había reducido en un 7%, las personas por debajo de la línea de pobreza representaban una cuarta parte de la población negra y latina, y un 14% de la asiática. En South Central, la cifra superaba el 30%, y casi la mitad de los niños de la zona eran pobres. La mortalidad infantil en Watts triplicaba la de Santa Mónica, ubicada a apenas treinta y dos kilómetros de distancia. Todas las mediciones indicaban que las condiciones de vida habían empeorado para la generación nacida después del levantamiento de Watts.

South Central fue en los ochenta lo que South Bronx había sido en los setenta: el epítome de una cantidad creciente de nexos urbanos marginalizados, en donde la desindustrialización, la descentralización, las políticas militares de la Guerra Fría, el tráfico de drogas, las estructuras de poder y rivalidades de las pandillas, la venta de armas y la brutalidad policial conspiraban para desestabilizar a las comunidades más pobres y alienar a una enorme proporción de la juventud.

EL SONIDO DEL *BATTERRAM*

El caos había llegado para quedarse. Algo tan inocente como un golpe en la puerta podía convertirse en una amenaza de infinita violencia. El principal símbolo de la nueva ola de represión era el *Batterram*, un vehículo militar armado modelo V-100, provisto de un ariete gigantesco que la policía empleaba para ingresar a los domicilios sospechados de ser *crack houses*. Debido al auge de la guerra contra las drogas, el *Batterram* estaba en constante actividad.

A mediados de 1985, "Batterram", el tema de Toddy Tee, un joven rapero de diecinueve años, era el casete que más se escuchaba en las calles. La canción relataba la historia de un hombre de familia de clase trabajadora, cuya vida era interrumpida por drogadictos y el famoso ariete policial. Se trataba de una de las primeras grabaciones en describir los cambios que estaba atravesando la urbe. Toddy había compuesto y grabado el rap en su cuarto, mientras veía en directo por televisión cómo el *Batterram* entraba a la fuerza en una *crack house*; había duplicado las unidades originales en un grabador barato; y finalmente había salido a venderlas en la calle. Para su gran sorpresa, el tema causó sensación y se transformó en uno de los más pedidos en KDAY. A fines de ese mismo año, Toddy volvió a grabar la canción en un estudio costoso, respaldado por el presupuesto de una discográfica importante y con un fondo instrumental producido por Leon Haywood, un músico de funk de gran renombre (cuyo hit de 1975, "I Want'a Do Something Freaky to You" luego sería sampleado en "Nuthin' But a 'G' Thing" de Dr. Dre).

Toddy Tee era uno de los muchos adolescentes que se congregaban en el garaje de Mixmaster Spade, leyenda local del rap, uno de los dos grandes centros de reunión de los raperos más talentosos de South Central, junto con el imperio de Lonzo. Spade era un hombre ya adulto, que se había criado con el funk de los setenta y había desarrollado un estilo propio de cantar rap que lo terminó convirtiendo en una leyenda de los casetes de recopilaciones y las *house parties* de Watts a Long Beach. A pesar de que nunca trascendió más allá de la escena local, su estilo sería cultivado más tarde por artistas como Snoop Dogg, Nate Dogg, Warren G y DJ Quik.

En su casa, ubicada en la 156th Street y Wilmington, justo debajo de la trayectoria de vuelo del pequeño aeropuerto de dos pistas de Compton, Spade presidía una suerte de escuela de rap avanzado, enseñando los distintos matices y los elementos más complejos del rapeo, la mezcla de discos y el *scratching* a una banda de chicos que se hacían llamar The Compton Posse: Toddy, King Tee, Coolio, DJ Pooh, DJ Alladin, J-Ro (quien luego integraría The Alkaholiks) y otros. Sin embargo, las clases llegaros a su fin una tarde a fines de 1987, cuando un grupo de alguaciles del condado de Los Ángeles trató de llevar a cabo una redada en la casa, y Spade y siete de sus socios se resistieron, desatando un tiroteo. En medio de la balacera, uno de los alguaciles le disparó a otro en la espalda, quien terminó en el hospital King-Drew. Cuando el humo se disipó y Spade y su banda se rindieron, la policía confiscó tres mil dólares en efectivo, una MAC-10 y veinticinco galones de PCP, mejor conocido en las calles como "*sherm*" o "*water*" [agua]. La escuela local de rap también era la fábrica de narcóticos del barrio.

Estos raps de South Central eran como el nuevo blues. Pero la cultura blusera del Misisipi se había desarrollado en condiciones de trabajo extenuantes y opresivas, con la pesada carga de la construcción de una nación moderna. En cambio, la cultura del hip-hop, fuera la del South Bronx o la de South Central, había surgido en condiciones de ocio alienado, mientras los puestos de trabajo seguro se evaporaban en medio del trajín constante de una "sociedad red". Greg Brown, un vecino de Nickerson Gardens, señaló: "En los sesenta, el futuro era la General Motors, en Southgate, una ciudad cercana. En los setenta, el futuro era el hospital Martin Luther King. Ahora, el futuro en Watts y South Central es la cárcel. ¿Ven aquella nueva comisaría en la 77th Street? Es hermosa. ¿Ven algo en la comunidad que luzca mejor que esa cárcel?".

El hip-hop estaba cerca de la economía clandestina porque, en general, era la obra de jóvenes que la sociedad no explotaba: los descartaba. Los guetos del llano de South Central tenían más similitudes con las distantes favelas que rodean las colinas de Río de Janeiro –barrios aislados del entramado global– que con los barrios cerrados de Beverly Hills, a pocos kilómetros de distancia. La principal diferencia, no obstante, era la cercanía que existía entre los sectores urbanos desfavorecidos de Los Ángeles y la industria cultural más avanzada del mundo. Es por eso que los raperos que grababan y distribuían su música en casetes caseros albergaban ahora sueños cada vez más ambiciosos.

Este nuevo blues reflejaba la laberíntica vida en los impredecibles y peligrosos márgenes de la ciudad. Gracias a las baterías resonantes, que parecían hacer eco en cada intersticio de la urbe, y a las descripciones de violencia explosiva, pronunciadas en un tono casi indiferente, los nuevos mitos del crack, las armas y las pandillas sonaban grandilocuentes. Y en *Straight Outta Compton* alcanzaron su apoteosis.

LA ALTERNATIVA AL BLACK POWER

Bryan Turner era un joven blanco de Winnipeg que se había mudado al sur de California. En 1981, había decido ganarse la vida en la industria de la música de Los Ángeles, y consiguió un trabajo en el departamento de mercados especializados de Capitol Records, donde armaba antologías baratas para nichos específicos. Turner abandonó Capitol para fundar su propio sello, Priority Records, donde comenzó a cosechar ganancias grabando discos de dudosa seriedad, como los de California Raisins.[9] Después de vender dos millones de unidades de los álbumes de esta "banda", el plantel de Turner se fue ampliando hasta abarcar diez personas; el sello estaba logrando ventas por cinco millones de dólares al año. Ahora lo que necesitaba era un artista de verdad.

Jerry Heller, el representante de Eazy E, tenía su oficina en el mismo edificio. A pesar de que "Boyz N the Hood" había empezado a vender miles de unidades, ninguna discográfica importante estaba dispuesta a contratar al "supergrupo" de Eazy E. Era música demasiado violenta, decían, demasiado callejera. Un día, Heller entró a la oficina de Turner y le comentó su nuevo proyecto de rap. También le hizo escuchar "Boyz N the Hood" y un demo tentativo de "Fuck Tha Police". Turner no podía creer lo que estaba oyendo; de inmediato programó una reunión con Heller, Eric Wright y el grupo.

Mientras debatían sobre la banda y la música, Turner creyó notar que Wright era alguien que sabía lo que hacía. Más tarde diría: "Casi por instinto, sin tener mucha experiencia, yo quería hacer negocios con estos chicos". Turner contrató a NWA, la primera banda de verdad de Priority, y rápidamente vendió más de trescientas mil unidades de "Boyz N the Hood".

Cuando Jackson regresó de Phoenix se volvió a sumar de inmediato al grupo. Junto con un vecino de Wright en Compton, Lorenzo Patterson, quien se hacía llamar MC Ren, y un socio de Dre y Wright, Tracy "The DOC" Curry, Jackson escribió las letras del primer álbum de Eazy E, *Eazy Duz It*. El diminuto personaje que inventaron llevó los estereotipos del género hasta el límite: Eazy E era una amenaza urbana, un negro hipersexual y un payaso por partes iguales. El resultado no era ni remotamente tan interesante como "Boyz N the Hood", pero cuando se editó, en 1988, el álbum se convirtió en disco de oro.

La banda se concentró entonces en el disco de NWA. Su gran confianza en el proyecto los impulsó a adoptar el tono más extremo que pudieron imaginar. Dr. Dre le comentó con arrogancia a Brian Cross: "Yo quería que al es-

9. California Raisins fue una banda ficticia de r&b, integrada por pasas de uva antropomórficas, que figuró en diversas campañas publicitarias durante la segunda mitad de los ochenta. Además de editar varios singles, álbumes y antologías, y de inspirar innumerables productos de *merchandising*, el grupo protagonizó dos cortometrajes, tuvo su propia serie de televisión animada y ganó un Emmy. [N. del T.]

cucharlo la gente dijera: 'Mierda, no puedo creer que esté diciendo eso'". Mi objetivo era explorar lo que todavía no se había hecho. Todo el mundo seguía con el Black Power y el resto de esa mierda, así que se me ocurrió darle al público otra alternativa. 'Negro, negro, negro', 'al carajo esto', 'a la mierda lo otro', 'puta', 'putita', 'chúpamela', ese tipo de cosas. ¿Entiendes lo que digo?".

Si la cuestión era la protesta, NWA iba a dejar de lado la ideología y apuntar directamente a los disturbios; si la cuestión era el sexo, iba a olvidarse de la seducción y limitarse a coger. Nada de autoconocimiento ni de empoderamiento de la raza. Aquí lo que primaba era, como diría Eazy E, el poder de la sabiduría callejera.

LA ESTÉTICA DEL EXCESO

Para la canción homónima que daba inicio al álbum, Dre sampleó el *break* de batería de "Amen Brother" de los Winstons, la banda funk de Washington D.C., un instrumental frenético y con trompetas prominentes que versionaba en clave funk el alegre himno "Amen", popularizado nuevamente por Curtis Mayfield e interpretado aquí con un fervor casi religioso. El anárquico *breakdown* –que inspiraría el igualmente frenético sonido del género drum'n'bass una década más tarde– era el elemento más estable del tema.

Sin embargo, este no iba a ser ningún *spiritual* negro tradicional. De la mano de Dre, el *break* de "Amen" cobró una eficacia brutal y amenazante. A pesar de que su producción no era tan minimalista como la de Marley Marl, Dre compartía su interés por la simplificación. Así, aumentó los graves del bombo de batería y añadió un hi-hit insistente a doble tiempo, una voz que gritaba "¡*Yeah*! ¡*Huh*!" y algo de *scratching* para modernizar el beat y propulsarlo hacia el futuro. Después agregó una línea de trompeta sostenida y un riff de guitarra staccato, incrementando la tensión casi apocalíptica del tema. Sonaba como el ritmo de la muerte.

Dre estaba creando un estilo de producción híbrido, sumando los acompañamientos improvisados del sesionista Stan "The Guitar Man" Jones y el *cutting* de Yella a fragmentos sampleados de funk y los *drops*[10] de bajo devastadores del Roland 808. Además, disminuyó el tempo para pasar del frenesí techno-pop y electro-dance a un beat más épico. Las notas agudas de trompeta, por otra parte, hacían despuntar las canciones de una manera explosiva.

El arte de la jactancia en el hip-hop también estaba por entrar en una nueva era. Jackson quería explorar los contornos de su nueva identidad, Ice Cube, y en "Straight Outta Compton", "Fuck Tha Police", "Gangsta Gangsta" y "I Ain't Tha 1" se presentaba a sí mismo como un rebelde intocable, sin causa. Ni los policías, ni las chicas ni sus rivales podían hacerle mella.

El gobierno de Reagan había eliminado los programas juveniles mientras bombardeaba a los jóvenes con mensajes que fomentaban la abstinencia, predicando una filosofía basada en el rigor, la negación y la necesidad de acostumbrarse al hecho de no tener nada. Incluso los utopistas de la Costa Este como Rakim y Chuck hablaban del control y la disciplina. En comparación, el exceso era la esencia misma del atractivo de NWA. Sus poemas festejaban el tráfico de drogas, la explotación femenina, la muerte de sus enemigos y el asesinato de la policía. "La gratificación aplazada se puede ir a la mierda", parecían decir, "tomen todo ahora". "Gangsta Gangsta" fue el primer single que se editó de estas sesiones. Allí, Ice Cube espetaba: "And then you realize we don't care/ We don't 'Just say no'/ We're too busy saying 'Yeah!'" [Y entonces ustedes ven que no nos importa/ nosotros no "decimos simplemente que no"/ estamos demasiado ocupados gritando "¡Sí!"].

Aunque pueda parecer extraño, el álbum terminaba con "Something 2 Dance 2", un *groove* techno-pop producido por Arabian Prince (quien no figuraba en los créditos) y apto para todo público, alejado del tono del resto de los tema. Era como si el grupo estuviera tomando recaudos por miedo a haberse extralimitado. Cuando la canción se editó como el lado B de "Gangsta Gangsta", se transformó en uno de los temas más difundidos en los espectáculos de los DJs y en las discotecas, y en uno de los hits del género urban más importantes de 1988 en el oeste y el sur. De hecho, "Something 2 Dance 2" recordaba en cierto modo a las canciones bailables que Dre y Arabian Prince estaban componiendo para artistas como J.J. Fad, Cli-N-Tel, The Sleeze Boyz y la novia de Dre por aquellos años, Michel'le. *Supersonic: The Album*, de J.J. Fad, había superado en ventas con facilidad a *Eazy Duz It*; pero todas esas canciones eran como el eco de Eve's After Dark o las fiestas de Uncle Jam: reliquias de una época de inocencia que el resto de *Straight Outta Compton* clausuraría para siempre. Nadie iba volver a bailar.

10. El *drop* es el momento en el que el ritmo o la línea de bajo principal de un tema reaparece después de un *break*, un interludio instrumental o un breve silencio. [N. del T.]

Después de su lanzamiento oficial, el 25 de enero de 1989, el álbum tardó seis semanas en convertirse en disco de oro. Lo habían grabado por menos de diez mil dólares. Las emisoras radiales no se atrevían a pasar ninguno de los temas, así que Priority casi ni se molestó en promocionarlo. El gran éxito del proyecto marcó el comienzo de un cambio importante en los gustos de la cultura pop.

El sonido de NWA era tan poderoso que se necesitaba un nuevo término para poder nombrarlo, así que alguien decidió bautizarlo gangsta rap, basándose en "Gangsta Gangsta", la memorable canción de Ice Cube, aunque él hubiese preferido que le prestaran más atención al siguiente verso del estribillo, la declaración de KRS-One: "It's not about a salary, it's all about reality" [Lo importante no es el salario, sino la realidad]. Aun así, el término cobró aceptación y se volvió moneda corriente a la hora de aludir a esta música y su teatralidad, su actitud amenazante, su elocuencia poderosa y liberadora y su cuota de opresión internalizada. El gangsta rap se transformó en la rebelión más *cool*, en la patología más reciente, en la nueva poesía negra y en el "nuevo punk rock".

A medida que las minorías étnicas se volvían más predominantes entre la población joven, los chicos iban perdiendo el interés por los productos culturales desleídos y de segunda mano. El sorprendente éxito de *Yo! MTV Raps*, el programa que Ted Demme y FAB 5 FREDDY estrenaron en 1988, puso el estilo urban de los afroamericanos, chicanos y latinos al alcance de millones de jóvenes. El gangsta rap y su reivindicación de la autenticidad callejera, la rebelión adolescente, la exageración de los estereotipos urbanos y el individualismo cínico cuadraban a la perfección con la nueva camada de jóvenes multiculturales criados con el racismo y las políticas de Reagan, la primera generación en medio siglo en experimentar este tipo de descenso social y económico.

"Así fue cómo vendimos dos millones de unidades", explicó Turner. "Los chicos blancos de Valley comenzaron a oírnos y decidieron que querían experimentar este estilo de vida a través de la música. Era algo que simplemente estaban esperando." A pesar de que MTV prohibió el video del tema homónimo del disco dos meses después de su lanzamiento, el álbum se convirtió en un fenómeno cultural. FAB 5 FREDDY se opuso a los responsables del canal y llevó al equipo de grabación de su programa para que recorriera las calles de Compton junto con la banda.

Como esos huracanes que van acumulado energía en las aguas abiertas antes de dirigirse a tierra firme, *Straight Outta Compton* generó un impacto en la cultura popular estadounidense similar al que habían generado los Sex Pistols con *Never Mind the Bollocks* en el Reino Unido once años antes. El crítico de hip-hop Billy Jam señaló: "Al igual que los Sex Pistols, NWA logró que a uno le pareciera fácil hacer lo mismo que ellos, iniciando un movimiento *Do It Yourself* [Hazlo tú mismo] que abrió las puertas a cualquier persona de las calles que quisiera grabar música de gangsta rap". Lo único que se necesitaba era lápiz y papel, un micrófono, una mezcladora de sonidos y un sampler. Miles de chicos empezaron a componer sus propios temas de rap en la oscuridad de sus cuartos, y luego salieron a la calle para aprender de primera mano los vericuetos de la venta y distribución de drogas, con el simple objetivo de que la gente pudiera llegar a oír sus historias.

Straight Outta Compton de NWA democratizó el rap: el mundo entero podía participar. Daba la impresión de que la banda había dado vuelta la cultura pop internacional como si fuera un patrullero, la había prendido fuego alegremente, había abierto un par de cervezas y después había comenzado a bailar al ritmo de su propio rap homicida.

A medida que el capital huía de los barrios y suburbios marginales y desindustrializados para refugiarse en países del Tercer Mundo y en la laxitud fiscal de las "ciudades fronterizas" de las afueras, la idea de "lo local" volvió a emerger con renovadas fuerzas. Grandes pensadores como Chuck D y Rakim habían ampliado el atractivo del hip-hop con objetivos revolucionarios y mensajes universalistas. No obstante, dos años después de que Rakim invitara a todos a unirse a la nación del hip-hop –"It ain't where you're from, it's where you're at" [No importa de dónde vienes, sino dónde estás]– el gangsta rap canceló la invitación.

"¡Nacimos y nos criamos en Compton!", gritaba NWA, descentralizando el hip-hop de Nueva York para siempre. Así como otros modificaban su Chevy modelo 64 para que casi rozara el suelo, la banda llevó el género lo más cerca posible de las calles, alejándolo de las alturas olímpicas del nacionalismo multifacético de Public Enemy y el espiritualismo callejero de Rakim, anclando la narrativa del hip-hop en lo específico y cifrándola más que nunca en símbolos y jergas locales.

Luego de *Straight Outta Compton*, el factor determinante de todo rapero pasó a ser su lugar de origen. NWA aunó mitología y espacio, arraigando las le-

tras en las esquinas y calles de cada barrio. Y ahora todos los barrios podían ser Compton, todos tenían su historia para contar. Incluso la nostálgica biografía en video que Bill Clinton proyectó en la Convención Demócrata de 1992 podría haberse titulado *Straight Outta Hope* [Directo desde Hope].[11]

Que una estética tan centrada en lo barrial surgiera al mismo tiempo que Reagan y la derecha conservadora atacaban el gasto público tenía sentido. Para combatir el déficit presupuestario, causado en gran medida por los grandes costos del Departamento de Defensa, los republicanos habían implementado una estrategia de descentralización, liberando al gobierno federal de la carga financiera del sistema de salud, educación y los servicios sociales, y trasladándola una vez más a los gobiernos de cada estado y ciudad. En los noventa, bajo el mando del presidente Clinton, los demócratas se desplazaron de la izquierda hacia un supuesto "centro", uniéndose a los republicanos en la destrucción de su propio legado.

Uno ya no podría acudir al gobierno federal en busca de soluciones para sus problemas, como había sido posible durante la era de los derechos civiles y el Black Power. En Washington, la política se estaba transformando en algo cada día más simbólico, lleno de ruido y furia, que no significaba nada. Los tribunales tampoco podían brindar alivio alguno, dado que la mayoría de los jueces habían sido designados por Ronald Reagan. Muchas de las luchas políticas más importantes ya se habían trasladado al nivel estatal y municipal, donde era omnipresente la escasez de recursos. Los estados con poblaciones menos urbanas, más homogéneas, de mayor edad y con menos necesidades de servicios sociales –en general, aquellos que pertenecían a la "columna roja", de tendencias republicanas– no tuvieron problemas con esta transición. En cambio, los estados con poblaciones más urbanas, multiculturales, de menor edad y que más acceso necesitaban a los servicios sociales –usualmente, aquellos que correspondían a la "columna azul", de tendencias demócratas– se sumieron en un brutal círculo vicioso de crisis y paliativos que se agravaba día a día.

Los cultores del gangsta rap tenían más razón de lo que se hubieran imaginado: la historia se reducía, precisamente, al lugar de origen de cada uno.

11. Hope es una ciudad en el sur de Arkansas, donde nació y se crio Bill Clinton. El nombre en inglés literalmente significa "esperanza", lo que dio lugar a varios juegos de palabras durante su campaña presidencial. En este caso, *Straight Outta Hope* puede leerse como "Directo desde Hope" o "Directamente, sin esperanzas". [N. del T.]

LA GUERRA CONTRA LAS PANDILLAS

Si el nuevo lema del gobierno federal era "menos es más", el nuevo lema de los gobiernos locales había pasado a ser "más es más", sobre todo a la hora de combatir el crimen y a aquellos viejos parias sociales, los pandilleros. No obstante, la guerra contra las pandillas terminó transformándose en algo completamente distinto. Y, una vez más, Los Ángeles estaba a la cabeza.

El disparo que desencadenaría esta nueva guerra no tuvo lugar en Compton, en East Los Ángeles o en los barrios marginales de The Bottoms, sino en Westwood Village, en medio de refinadas tiendas de moda, cines y restaurantes, a poca distancia de Fraternity Row, área donde se concentran la mayoría de las cofradías de la UCLA.

Allí, la noche del sábado 30 de enero de 1988, en una calle atestada de estudiantes, gente acomodada del Westside y jóvenes que habían venido de distintos puntos de la ciudad para recorrer el Village, un miembro de los Rolling 60s Crips llamado Durrell DeWitt "Baby Rock" Collins divisó a un miembro de una de sus pandillas rivales, los Mansfield Hustler Crips, caminando por la Broxton Avenue. Dos jóvenes de ascendencia asiática, Karen Toshima y su novio, Eddie Poon, habían salido a festejar el reciente ascenso de ella, nombrada directora artística sénior en una agencia publicitaria local. Ambos caminaron sin saberlo al medio de la balacera. Aunque Poon trató de que su novia se tirara al suelo, fue demasiado tarde: Toshima recibió en la cabeza una de las dos balas dirigidas al rival de Collins. Murió al día siguiente, en el centro médico de la UCLA.

Los líderes del municipio reaccionaron con indignación. Para muchos en la comunidad asiática, Toshima se convirtió en un símbolo de la división racial de la ciudad. Para los blancos, su muerte era un signo de la creciente y peligrosa cercanía de la violencia pandillera. Para los negros y latinos, el caso evidenciaba que una sola muerte en Westwood era más importante para las autoridades municipales, al parecer, que cientos de cadáveres en East Los Ángeles y en South Central.

Desde hacía tiempo que el jefe de policía Darryl Gates se moría de ganas de iniciar una guerra. Ahora, por fin, iba a obtener lo que quería. A las pocas semanas, el municipio votó a favor de sumar seiscientos cincuenta nuevos oficiales a la fuerza, con los que alcanzó una magnitud sin precedentes. La policía de Los

Ángeles realizó un encuentro de emergencia para debatir sobre la violencia pandillera y solicitó millones de dólares con el fin de armar un nuevo operativo de corte militar contra las pandillas. El municipio autorizó entonces el proyecto que Gates denominó "Operation Hammer", una serie de redadas desmedidas a lo largo y ancho de las comunidades negras y latinas que se publicitó como un ejemplo a seguir en todo el país en la guerra contra las pandillas.

El 1º de agosto, en lo que se suponía que iba a ser el momento cumbre del operativo, Gates llevó la guerra a South Central. Esa noche, ochenta y ocho oficiales de policía, con el apoyo aéreo de dos ruidosos helicópteros, probaron su poder de choque en dos edificios residenciales en la esquina de la 39th Street y la Dalton Avenue. Los oficiales arrasaron los departamentos de los inmuebles, destruyendo muebles y paredes con hachas, derribando lavadoras y hornos, rompiendo espejos, inodoros y equipos de audio, poniendo contra la pared a los inquilinos y golpeando a docenas de ellos. Algunos pintaron VIVA LA POLICÍA DE LOS ÁNGELES y MUERTE A LOS ROLLINS 30S con aerosol en las paredes de los hogares. Otros sacaron de la ducha a una mujer desnuda y empapada y la obligaron a ver cómo se llevaban a sus bebés, mientras otros oficiales demolían su departamento a mazazos. "No estábamos buscando drogas solamente. Estábamos enviando un mensaje para mostrar que había que pagar un precio por vender drogas y unirse a las pandillas", dijo uno de los policías que participaron en la redada. "Yo lo consideré una suerte de desembarco de Normandía, de Día D."

Es verdad que los vecinos de la zona se habían quejado a la policía por la venta de drogas de los Crips en la manzana. Sin embargo, los *dealers* no vivían en ninguno de esos dos edificios damnificados. Lo único que se encontró en la redada fueron algunos rastros de crack y menos de 170 gramos de marihuana. La Cruz Roja tuvo que albergar a casi dos docenas de inquilinos privados de sus hogares. Uno de los socorristas afirmó que el operativo fue "un desastre absoluto y estremecedor".

De hecho, el proyecto Operation Hammer había sido un fracaso desde el comienzo. Un año después de la muerte de Toshima, se llevaron a cabo 25.000 arrestos como parte del operativo de Gates. Los detenidos eran en su mayoría jóvenes que parecían cumplir con el perfil de pandillero elaborado por la policía. Se llegaron a encerrar a unos 1.500 jóvenes por día, de los cuales el 90% era liberado sin que se le imputara cargo alguno, después de ingresar su información en la base de datos sobre las pandillas, que ahora contaba con miles de nombres de gente inocente. Mientras tanto, los verdaderos pandilleros advertían a sus compañeros antes de las redadas y así evadían a la policía de Los Ángeles. Los números no cerraban. En 1992, la ciudad estaba gastando once millones de dólares en acuerdos extrajudiciales por casos de brutalidad policial e invirtiendo menos de dos millones en programas sociales para las pandillas. Casi la mitad de todos los negros jóvenes de South Central estaban en la base de datos de Gates.

Twilight Bey, ex miembro de los Cirkle City Pirus, le describió al periodista de hip-hop y DJ David "Davey D" Cook cómo era un día típico en la deprimente vida de los muchachos de South Central:

> Una de las cosas que pasaban siempre era que [la policía] te paraba y te preguntaba "¿A qué pandilla perteneces?". [...] En algunos casos, si respondías con demasiada brevedad, es decir, si contestabas de inmediato y limitabas sus respuestas a una o dos palabras, se te acercaban, te agarraban del cuello, te empujaban contra el patrullero y te ahorcaban. O nos ordenaban que nos acercáramos y que levantáramos las manos y las pusiéramos contra el capot del patrullero. Y el auto había estado circulando todo el día; el motor estaba caliente. Así que el capot te quemaba las manos y tenías que sacarlas. Cuando eso pasaba, los policías nos acusaban de no querer cooperar y enseguida nos metían a la fuerza en el asiento trasero del patrullero o nos tiraban al suelo a los golpes. [...]
>
> Hay que recordar que la mayoría teníamos en aquella época entre doce y dieciséis años. Apenas un año antes teníamos diez y once y jugábamos en la liga de básquet del alguacil, donde nos trataban como niños. Un año después, cuando nos estamos acercando a la adolescencia, de repente se ensañaban así con nosotros.
>
> En muchos casos, había chicos que habían decidido no convertirse nunca en pandilleros. [...] Y si les decías a los oficiales que no eras miembro de ninguna pandilla, miraban el grafiti más cercano y te inscribían en el registro como miembro de la pandilla vinculada a ese grafiti.
>
> DAVID D.: [...] Al parecer era una especie de rito de pasaje enfermizo, para que, cuando uno llegara a la adultez, supiera bien cuál era la línea que no debía cruzar nunca con la policía.

TWILIGHT: Sí, era así, exactamente. Era una suerte de condicionamiento social. El miedo es la motivación más fuerte que existe en este mundo. También es la más negativa. [...] Lo que quiero decir es que si te acorralan para que tengas miedo, va a llegar el día en el que vas a perderlo por completo. Tarde o temprano, vas a contraatacar. Tarde o temprano, vas a devolver los golpes. Y cuando eso suceda, ¿cuál será el resultado final? ¿Hasta dónde va a llegar esto?

LA REACCIÓN

En junio de 1989, la reacción de la derecha contra NWA ya había cobrado impulso. Ese mes, el titular de la publicación *Focus on the Family Citizen* era "GRUPO DE RAP NWA DICE 'MATEN A LA POLICÍA'". Los departamentos de policía del sur y el medio oeste del estado se enviaron por fax la letra de la canción. Varias funciones programadas de la gira de la banda fueron canceladas abruptamente. La policía se negó a controlar la seguridad de los espectáculos que NWA dio en Toledo y Milwaukee. En Cincinnati, agentes federales sometieron al grupo a controles en busca de drogas, y les preguntaron a sus integrantes si eran miembros de alguna pandilla de Los Ángeles y si usaban la gira como fachada para ampliar sus operaciones de narcotráfico. Nunca encontraron nada.

En agosto, Milt Ahlerich, director adjunto del FBI, escribió una carta dirigida a Priority Records con una muy poca sutil advertencia sobre "Fuck Tha Police". La carta decía:

> Se me ha informado que una canción grabada por el grupo de rap N.W.A. en su álbum titulado *Straight Outta Compton* promueve la violencia y la falta de respeto hacia los oficiales de policía. Entiendo que su empresa ha grabado y distribuido este álbum y le escribo para compartir con usted mi opinión e inquietud al respecto.
>
> Promover la violencia y la agresión está mal, y quienes pertenecemos a las fuerzas del orden prestamos especial atención a ese tipo de accionar. Los crímenes violentos, uno de los problemas más grandes de nuestro país, alcanzaron un nivel sin precedentes en 1988. Setenta y ocho oficiales de policía han muerto en el cumplimiento de su deber a manos de criminales en 1988, cuatro más que en 1987. Los oficiales de policía dedican sus vidas a la protección de nuestros ciudadanos, y grabaciones como la de N.W.A. desaniman y degradan a estas personas tan valientes y dedicadas.
>
> La música ocupa un lugar destacado en la sociedad, y quería asegurarme de que usted estuviera al tanto de la opinión del FBI en lo que concierne a esta canción y su mensaje. Creo que mis palabras expresan el parecer de toda la comunidad de las fuerzas del orden.[12]

La carta comenzó a circular cuando NWA estaba en medio de una gira, y en consecuencia la policía empezó a mostrarse aún menos cooperativa en el transcurso de los recitales. Los promotores del tour trataron de lograr que la banda acordara no tocar el polémico tema. El sindicato policial Fraternal Order of Police, con doscientos mil afiliados en todo el país, votó a favor de implementar un boicot contra los grupos que fomentaran las agresiones a oficiales de ley. No obstante, en un concierto en Detroit al cual se presentó una cantidad amenazante de policías locales, la multitud coreó "Que se vaya a la mierda la policía" durante toda la noche, y la banda decidió entonces tocar la canción de cualquier forma. Ni bien Ice Cube comenzó a cantarla, sin embargo, los policías invadieron el escenario. El grupo huyó.

El crítico de música David Marsh y el publicista Phyllis Pollack hicieron público el texto de Ahlerich en una nota de tapa del *Village Voice* y, a través de su organización Music In Action, movilizaron a la American Civil Liberties Union (o ACLU) y a los líderes de la industria para que protestaran oficialmente. Turner reenvió la carta a congresistas afines y el FBI desistió en sus intentos de presionar al sello y al grupo.

LA HORA DE ELEGIR BANDOS

Aun así, la manera irreflexiva en que NWA había puesto a prueba los límites de la libertad de expresión exasperó incluso a quienes veían el rap con buenos ojos.

12. Dave Marsh y Phyllis Pollack, "Wanted for Attitude", *Village Voice*, 10 de octubre de 1987, p. 33.

"Yo creía que NWA era obra del diablo. Pensaba: 'Estos negros se pueden ir a la mierda'", confesó la periodista de hip-hop Sheena Lester, en aquel entonces editora del suplemento juvenil y cultural del periódico negro de South Central *Los Angeles Sentinel* y más tarde una de las editoras de *Rap Pages and Vibe*. "Cuando empecé a leer sobre ellos, me preguntaba: '¿Quiénes son estos imbéciles? ¿Quiénes se piensan que son para tratar de 'perra' o 'puta' a las mujeres constantemente?; Que se vayan a la mierda. Si creen que soy una perra, que se mueran. Simplemente, me parecía que lidiar con NWA era contraproducente."

No era la única. Los revolucionarios políticos y culturales se habían transformado en los progresistas del hip-hop, fuertemente influenciados por la política de liberación tercermundista promulgada por sus mayores, pero atraídos también por el panorama actual de la cultura pop y la velocidad vertiginosa a la que esta estaba cambiando. Las barreras mediáticas que limitaban las representaciones de los jóvenes de las minorías étnicas parecían a punto de desmoronarse, y el hip-hop los animaba a creer que la llegada de una nueva ola cultural era inminente. Pronto coparon las emisoras de radio universitarias y comunales, fundaron revistas, cafés y clubs, y crearon obras de arte, diseño y poesía con el mismo tipo de energía con el que organizaban tomas de edificios administrativos.

NWA representaba un dilema espinoso para ellos. Por un lado, la banda había reescrito en clave de rap "Express Yourself", el clásico de la autoafirmación negra de Charles Wright & The Watts 103rd Street Band, y había editado "Fuck Tha Police", una oda a la rebelión lumpen. Sin embargo, no podían ignorar la manera voluntariamente seductora con la que el grupo cantaba versos como "To a kid looking up to me/ Life ain't nothing but bitches and money" [Al chico que me admire le digo/ que la vida no es más que putas y dinero], sobre todo cuando se lo hacía con jactancia y con beats fantásticos y emocionantes de fondo.

El primer boicot contra NWA lo organizaron DJs y escritores de hip-hop de la radio comunal, quienes en público se mostraban indignados por la ignorancia beligerante de la banda, y en privado no podían evitar sentir cierta ambivalencia ante el poder visceral de su música. Davey D y Kevin "Kevvy Kev" Montague, dos DJs de hip-hop del Área de la Bahía de San Francisco, encabezaron el boicot contra NWA y Eazy E desde sus programas de radio universitaria, de gran influencia a nivel nacional, convencidos de que sería contradictorio pasar ese tipo de música cuando su objetivo era crear un espacio radial afrocentrista. Ambos dedicaron horas al aire para debatir la cuestión con los oyentes, los cuales finalmente apoyaron la medida. Así, el boicot se fue expandiendo a otros programas de rap en todo el país.

Para los progresistas del hip-hop, quienes creían verdaderamente en esta cultura que promulgaban como la voz de su generación, NWA parecía militar a favor de la incoherencia. Su música dividió las aguas de un modo inusitado en temas como la misoginia, la homofobia y la violencia. NWA había intensificado la dialógica del rap: su propósito era, justamente, obtener una reacción. Sus integrantes habían anticipado las críticas, pero las habían silenciado a los gritos. Desafiante y seguro de sí, Yella incluso señalaba en el disco mismo que se trataba de un chiste, sampleando, en medio del *scratching* de una de las canciones, la voz de una mujer que observaba: "Espero que todos ustedes, sofisticados hijos de puta, oigan lo que tengo para decir".

En efecto, los progresistas del hip-hop los estaban oyendo. Y lo que oían los inquietaba. Tres décadas después de que Baraka pidiera "poemas que matan", la revolución había pasado de moda y el estilo gangsta se había transformado en la última tendencia. Al igual que el blues había conquistado antes a la generación de *baby boomers* blancos, estas historias desaforadas y pobladas de negros borrachos, drogadictos, lascivos, irresponsables, criminales, homicidas y desafiantes eran, aparentemente, justo lo que las masas de la nueva generación estaban buscando. Aún más desconcertante era el hecho de que la banda hubiera despertado la ira de todos los enemigos favoritos de los revolucionarios negros: la derecha cristiana, el FBI y los *baby boomers* demagógicos. NWA iba a obligar a los progresistas del hip-hop a replantearse su relación con la música y a elegir en qué bando querían estar.

Asimismo, cuando *Straight Outta Compton* se convirtió en un éxito con el público blanco, las críticas alcanzaron una virulencia inaudita. El gangsta rap se transformó en algo más que "el nuevo punk rock": ahora era el chivo expiatorio perfecto para quienes querían suprimir la cultura juvenil. Ni siquiera el rock se le comparaba. Y lo cierto es que esta música no era nada fácil de defender. A ojos de los progresistas del hip-hop, más que la consecuencia cultural de una serie de realidades materiales, el catalizador de un debate provechoso o el retrato objetivo de la desesperación social callejera, el gangsta rap a veces parecía ser simplemente el comienzo de un nuevo retroceso.

En la foto de la portada de la revista *The Source*, en 1990, podía verse a Eazy E apuntando su 9 mm contra el lector por encima de un titular que rezaba: "EL RAPERO GANGSTA: ¿HÉROE VIOLENTO O MAL EJEMPLO?". La nota incluía un debate candente sobre el gangsta rap. David Mills afirmaba: "Uno se pregunta si las cosas se habrán descontrolado y si, como sucede con la radiación nuclear, no pasarán años hasta que sepamos con certeza cuáles son las consecuencias de nuestros pequeños entretenimientos".

Para colmo, esta guerra cultural parecía avivar las guerras políticas: la guerra contra las pandillas, contra las drogas, contra los jóvenes... Como señalarían Rob Marriott, James Bernard y Allen Gordon en *The Source*, "lo más triste es que esos ataques contra el rap han facilitado la aparición de leyes increíblemente opresivas y perniciosas, cuyo supuesto objetivo es combatir el crimen. ¿Tres *strikes*?[13] ¿Penas mínimas obligatorias?[14] ¿Más policías? ¿Más cárceles? Es todo una farsa".

No obstante, los progresistas del hip-hop siempre habían argumentado que los medios debían acoger aquellas voces que aún no eran oídas. Al autodenominarse periodistas, Ice Cube y NWA lograron superar en astucia al ala progresista del rap, ubicándose como intermediarios entre el mainstream y los sectores marginales de la sociedad. Nadie más, aseguraban, representaba a los negros en las calles, y ellos lo hacían a viva voz, con una actitud desafiante y sin tapujos. Y así fue que *Straight Outta Compton* también marcó el comienzo de la obsesión del hip-hop con "la autenticidad". De allí en más, los raperos tendrían que *representar* a su público, gritando en nombre de los silenciados y hablando de lo que no podía hablarse. La vida en los márgenes –con todas sus dosis de imprevisibilidad, contradicción, inestabilidad, peligro, tragedia e ironía, y su cuota diaria de muerte y resistencia–

13. Las leyes de los tres *strikes*, sancionadas en los Estados Unidos desde comienzos de la década de los noventa, son una serie de disposiciones que obligan a los tribunales estatales a imponer penas más duras a los reincidentes con tres o más condenas previas por crímenes serios. El nombre proviene del béisbol, donde al bateador se le permite errar (o cometer un *strike*) dos veces, antes de ser eliminado la tercera. [N. del T.]

14. En la década de los ochenta, se fijaron penas mínimas obligatorias (o *mandatory sentences*) para los crímenes relacionados con el tráfico de drogas en los Estados Unidos. El objetivo de esta medida, infrecuente en el derecho anglosajón, era garantizar que se impartieran condenas más duras al limitar la discrecionalidad jurídica. [N. del T.]

debía retratarse fielmente, mostrando su apasionada complejidad, pintándola con trazos audaces, fotografiándola con un objetivo de gran angular y detallándola con precisión microscópica. Esta generación necesitaba asesinar a sus demonios.

De ahí que muchos progresistas del hip-hop experimentaran un "momento NWA", un instante de sorpresa y abandono en el que la indignación se convertía en empatía, el rechazo en reconocimiento y la intolerancia en aceptación. "Yo iba a una discoteca llamada 'Funky Reggae', y recuerdo que estaba en medio de la pista de baile cuando oí 'Dopeman' por primera vez y paré en seco", contó Lester. "Me fui a un costado para concentrarme en lo que decían, algo nada fácil, porque el beat era increíble. Las letras me impresionaron tanto que tuve que apartarme para poder escucharlas con atención. Y fue entonces que me enamoré de NWA. Ha habido momentos en mi vida en los que he pensado algo, o soportado algo, o sentido algo y, en un abrir y cerrar de ojos, experimenté una súbita claridad. Ese fue uno de esos momentos."

De repente, los fantasmas de 1965, más que profetizar el presente, parecían estar modificándolo. Estaban allí mismo, espiando por encima del hombro de Ice Cube, instando a los progresistas del hip-hop a abandonar la certeza del pasado y aceptar a su propia generación y su futuro, por más que eso implicara acercarse también al apocalipsis y la decadencia. Un nuevo impulso milenarista estaba a punto de emerger.

Las palabras de Richard Dedeaux sobre Watts ahora daban la impresión de haberse adelantado a su época: "Ever since they passed them civil rights/ Those fires have been lighting up the nights/ And they say they ain't gon' stop til we all have equal rights/ Looks to me like dem niggas ain't playing".[15]

15. "Desde que aprobaron las leyes de los derechos civiles/ esos fuegos han estado iluminando las noches/ y dicen que no van a parar hasta que todos tengamos los mismos derechos/ me parece que estos negros hablan en serio."

15.

EL VERDADERO ENEMIGO

EL LEVANTAMIENTO CULTURAL DE *DEATH CERTIFICATE*, DE ICE CUBE

El rap es muy gracioso, amigo. Pero si no le ves la gracia, te hace cagar de miedo.

Ice T

En algún momento a mediados de 1991, dos íconos del Black Power –uno del pasado y el otro del presente; uno, mujer, y el otro, hombre; uno, progresista, y el otro, nacionalista– se sentaron a comer juntos. Esta iba a ser una tarde reveladora para Angela Y. Davis y O'Shea "Ice Cube" Jackson.

Ice Cube acababa de atravesar dos años turbulentos. Después de una gira que había terminado con algo parecido a un levantamiento de policías, había vuelto a su casa para acostarse en la misma cama en la que había dormido de adolescente. Su mamá lo obligaba a lavar los platos y sacar la basura. Una pandilla disparó al pasar contra su casa por error. ¿Qué hacía todavía allí, se preguntaba, y qué había pasado con todo su dinero?

Juntos, *Eazy Duz It* y *Straight Outta Compton* habían vendido tres millones de unidades, y la gira recaudó 650.000 dólares. Pero cuando le fue a reclamar a Jerry Heller su parte de las ganancias, este le dio 23.000 dólares por la gira y 32.700 por el álbum, y le dijo que no le volviera a hablar al respecto.

"Jerry Heller vive en una casa de medio millón de dólares en Westlake y yo todavía vivo en la casa de mi madre. Jerry maneja un Corvette y un Mercedes Benz y yo tengo un Suzuki Sidekick", le comentó a Frank Owen. "Jerry está ganando muchísimo dinero y yo no." Ice Cube se consiguió un abogado y un contador propios y se fue a la Costa Este.

Su idea era trabajar con The Bomb Squad. "En aquella época, pensaba que solo había dos productores que valían la pena: Dr. Dre y The Bomb Squad. Y si no podía colaborar con el primero, iba a colaborar con el segundo. Para mí, era así de sencillo", explicó.

En términos creativos y filosóficos, Ice Cube sentía que había llevado la idea de la rebelión adolescente negra a sus conclusiones lógicas. Estaba listo para madurar, y Chuck y S1W hicieron lo posible por orientarlo. Le dieron libros para que leyera y le explicaron en qué consistía la Nación del Islam, y él lo absorbió todo con la inocencia y el entusiasmo de un hermano menor. "Hasta ese momento, yo siempre había vivido en busca de dinero. Esa era mi vida antes", señaló. "De algún modo, esto me abrió los ojos a un mundo completamente nuevo. Me dio la libertad mental necesaria para manejarme en este mundo."

LA POLÍTICA DE OBTENER LO QUE A UNO LE CORRESPONDE

Amerikkka's Most Wanted se terminó de grabar en febrero de 1990, justo después de que The Bomb Squad completara *Fear of a Black Planet*. Si el álbum de Public Enemy sonaba metódico y minucioso, como si la banda necesitara retomar el control, la impresión que causaba este otro era la opuesta: Ice Cube parecía estar disfrutando por fin de una libertad muy esperada. Ávido de mostrar sus habilidades y su conocimiento, el ex integrante de NWA se había asegurado de que cada tema del disco fuera explosivo.

Además de la policía y sus rivales en las calles, Ice Cube había descubierto nuevos enemigos, como los panafricanistas cándidos y los fans insufribles y serviles. Sin embargo, una de las consecuencias de su nuevo interés por el nacionalismo a lo Farrakhan fue el hecho de haber dirigido sus críticas más ácidas contra aquellos a quienes consideraba patológicamente dependientes.

En "Once Upon a Time in the Projects", el narrador, de clase media, visitaba el departamento de su novia en un complejo de viviendas público, donde vivía con su madre y dos hermanos. La madre era tan negligente que había dejado que uno de sus hijos cayera bajo la influencia de las pandillas e ignoraba completamente al otro, que corría por ahí con sus pañales sucios mientras ella cocinaba crack en la cocina. Es posible que esos detalles fueran graciosos y parecieran sacados de un sketch de algún programa satírico como *In Living Color*; pero, en realidad, Ice Cube apenas escondía su indignación: así era cómo las limosnas del gobierno degradaban a los volubles negros de las clases más bajas.

"You Can't Fade Me", por otra parte, se zambullía de lleno en la polémica con las feministas. El narrador se imaginaba cómo "pateaba a la muy perra en el estómago" y "abría el armario buscando una percha" para poner fin al embarazo de una chica con la que solo había pasado una noche. Se trataba de "la puta del barrio", una muchacha que solo quería conseguirse a un hombre que le pagara la cuota alimentaria. Aunque la canción era casi igual de descarnada a la hora de describir al narrador –un borracho sin empleo, obsesionado con quedar bien con sus amigos y más preocupado por su pene que por su hijo–, lo cierto es que al final del tema se veía cómo el hombre se jactaba al enterarse de que el bebé no era suyo. Cuidarse a uno mismo por sobre los demás era la única manera de conservar la dignidad. Era una política darwinista: la supervivencia del más apto. La debilidad era feminizada.

Al mismo tiempo, Ice Cube añadió profundidad a los personajes masculinos que encarnaba en sus discos y películas. Por ejemplo, interpretó a Doughboy en *Boyz N the Hood*, el film de John Singleton, convirtiéndose en una especie de Caín post-industrial que sufría a causa de las burlas de su madre y la ausencia de su padre. Si bien tanto él como Singleton habían mantenido una relación estrecha y afectuosa con sus padres, el abandono paterno sería un elemento recurrente de sus respectivas obras. Era sintomático: los fantasmas de Malcolm X, Martin Luther King, Jr., Alprentice "Bunchy" Carter y George Jackson también se le aparecían como padres ausentes a toda una generación desobediente y sumida en el nihilismo.

Ice Cube ahora consideraba que el hecho de haber sido enviado en ómnibus a la escuela en el Valley había resultado una experiencia clave en su formación. "Yo estaba enojado con todo", reconoció. "Cuando iba a las escuelas en el Valley, pasaba por esos barrios, veía lo distintos que eran del mío y me enfurecía. La injusticia implícita en aquella diferencia era lo que siempre me sacaba de quicio. Sí, la injusticia." Ice Cube estaba adoptando una

nueva visión racial y generacional, tiñendo su estética gangsta de un creciente nacionalismo.

En el tema homónimo del álbum, el antihéroe criminal que protagonizaba la historia derribaba literalmente las barreras que lo mantenían en South Central y se dirigía a los suburbios –setenta años después de que los afroamericanos se trasladaran desde el downtown hacia el sur– para empezar "una invasión negra a quemarropa contra los caucásicos". Era hora de la venganza. Robar, reflexionaba, formaba parte del "estilo americano, porque soy el G-A-N-G-S-T-A". De repente, la policía lo detenía y lo metía en la cárcel. "Lo dije antes y ahora lo repito", aseguraba, "todo hijo de puta de color está entre los más buscados". La ambigüedad de la palabra "color" –¿se refería a los colores pandilleros, el rojo y el azul, o a los raciales, el negro y el marrón?– sintetizaba el cambio en la música de Ice Cube, la cual estaba trocando la mera representación callejera por un enfoque más ambicioso.

Cuando volvió a South Central para rodar la película, conoció a Craig "Kam" Miller, un rapero y ex pandillero en camino a transformarse en Craig X en Compton, en la Mezquita Nº54. Ice Cube no tardó en conocer después a Khallid Abdul Muhammad, el agitador carismático responsable de la Mezquita Muhammad Nº27. Hombre de una calvicie imponente, se describía a sí mismo como "un terrorista de la verdad y un gangsta del conocimiento, un sicario de la historia negra y un guerrillero urbano". Su mezquita se involucró con el floreciente movimiento por la paz entre pandillas, transformándose en un ejemplo a nivel nacional de la obra que estaba llevando a cabo Farrakhan para reinsertar a los pandilleros en la comunidad. Ice Cube se rapó sus rizos y se refugió en la Nación del Islam. Pletórico de nuevas ideas, estaba seguro de que su próximo álbum, *Death Certificate*, iba a ser su obra maestra.

LA IMAGEN DE LA REVOLUCIÓN

Angela Y. Davis era una mujer que se había criado en el sur, en una familia de activistas, y que había resultado ser un prodigio intelectual. En la Brandeis University, donde formaba parte del puñado de estudiantes negros del campus, quedó cautivada por un discurso de Malcolm X. Más tarde, mientras cursaba estudios en Alemania con Theodor Adorno, encontró una imagen de las Panteras Negras en las recámaras del Congreso de California, en Sacramento. Davis decidió volver a South Central para unirse a la Revolución. Después de investigar las diversas organizaciones políticas de la zona, rechazó la US Organization de Karenga por considerarla antifeminista y se unió al Student Nonviolent Coordinating Committee y al Partido de las Panteras Negras. Al poco tiempo, observaría, las Panteras Negras publicaron en su periódico un ensayo de Huey Newton en el que este pedía solidarizarse con el emergente movimiento de liberación gay.

Luego del asesinato de George y Jonathan Jackson y del juicio subsiguiente, en el que fue sobreseída de todos los cargos, Davis se transformó en una heroína internacional y una luminaria dentro del movimiento antipenitenciario. Comenzó a trabajar entonces como profesora de estudios feministas y afroamericanos, obteniendo finalmente una cátedra en la University of California, en Santa Cruz.

A principios de los años noventa, Davis ya se había percatado, muy para su pesar, de que varias imágenes de su combativa juventud estaban circulando una vez más, pero para simbolizar una muy difusa rebeldía. En uno de sus discursos, ponderó de este modo la situación: "Por un lado, es inspirador notar cierta conciencia histórica, algo de lo cual nuestra generación a menudo carecía cuando yo era joven. Sin embargo, también es inquietante. Porque sé que, inevitablemente, mi imagen se asocia con cierta representación del nacionalismo negro que privilegia aquellas corrientes nacionalistas a las que algunos de nosotros siempre nos opusimos".

Más adelante, señaló:

> La imagen de un hombre negro armado se considera la "esencia" del compromiso revolucionario hoy en día. Por deprimente que pueda parecerme esta imagen simplista y falocéntrica, recuerdo cómo me afectaban las imágenes románticas de mis hermanos (y a veces, hermanas) con armas. En verdad, había cierto empoderamiento en el hecho de ir a practicar tiro y disparar –o desarmar una pistola– tan bien como un hombre, o mejor aún. Puedo identificarme con los jóvenes que ahora desean apasionadamente hacer algo, pero están mal encaminados.[1]

1. Angela Y. Davis, "Black Nationalism: The Sixties and the Nineties", en *Black Popular Culture*, ed. Gina Dent, Seattle, Bay Press, 1992.

Aunque esos jóvenes todavía veían el afro de Angela Y. Davis y su puño en alto, congelados en el tiempo, ella había proseguido su camino, y ahora esperaba poder debatir con ellos con la sabiduría de alguien mayor.

EL GANGSTA SE ENCUENTRA CON LA REVOLUCIONARIA

El encuentro entre Ice Cube y Angela Davis había sido idea de la publicista Leyla Turkkan. Turkann se había criado en el Upper East Side de Nueva York y había formado parte del grupo de "parkies" que se juntaban con escritores de grafitis como ZEPHYR y REVOLT. En la universidad comenzó a trabajar como promotora de Black Uhuru durante la exitosa gira de su álbum *Red* y luego ingresó al mundo de la publicidad, siempre lista para combinar sus habilidades para las relaciones públicas, su amplia listas de contactos en la industria y sus tendencias progresistas. Al igual que Bill Adler, estaba más que preparada para el surgimiento del rap revolucionario negro. No obstante, después del éxito del movimiento Stop the Violence, sintió que los dichos de Griff y la debacle mediática de Public Enemy habían perjudicado su carrera. En un momento, David Mills incluso la obligó a negar que ella y Adler hubieran intentado publicitar a Public Enemy como políticos y activistas sociales. Turkkan ahora creía tener una segunda oportunidad con Ice Cube. Al sentarlo con Davis, podía presentarlo como el heredero de la tradición revolucionaria negra.

La entrevista era una idea provocadora y tanto Ice Cube como Davis la recibieron con los brazos abiertos. Aun así, ninguno de los dos sabía cuál iba a ser el resultado de la conversación cuando se encontraran en las oficinas de Street Knowledge, el sello discográfico que él había fundado.

Para empezar, Davis solamente había oído unos pocos temas del álbum (aún inconcluso), entre ellos "My Summer Vacation", "Us" y una canción llamada "Lord Have Mercy", que finalmente no sería incluida en el disco. Tampoco escuchó el tema que terminaría causando la mayor polémica, un rap titulado "Black Korea". Por otro lado, Davis debía lidiar con otra desventaja todavía más fundamental.

Al igual que ella, la madre de Ice Cube se había criado en el sur y, después de mudarse a Watts, había participado en los disturbios de 1965 en su adolescencia. A pesar de tener una muy buena relación con su hijo, ambos discutían con frecuencia sobre política y las letras de sus canciones. Para él, participar en este encuentro era como sentarse a charlar con su madre. Davis, en cambio, estaba tan perdida como cualquier padre durante la etapa más turbulenta del desarrollo de sus hijos.

Ice Cube se sentó detrás de su escritorio de cristal, en una silla de cuero negro, en medio de una oficina con paredes cubiertas de discos de oro enmarcados y afiches de *Boyz N the Hood* y de sus álbumes. Davis le preguntó qué opinaba de la generación anterior.

"Cuando veo a la gente mayor, no me da la impresión de que piensen que pueden aprender de los más jóvenes. A veces trato de decirle a mi madre cosas que simplemente no quiere escuchar", contestó.

"Estamos viviendo en una época en que personas como Darryl Gates afirman: 'Tenemos que librar una guerra contra las pandillas'. Y veo que muchos padres negros aplauden y repiten: 'Claro, claro, tenemos que librar una guerra contra las pandillas'. Pero si se considera que todos los chicos de remera y gorrita son pandilleros, lo que están aplaudiendo es una guerra contra sus hijos."[2]

En el momento en que la conversación pasó de las cuestiones generacionales a las de género, la incomodidad del rapero se hizo evidente:

ICE CUBE: Lo que hay es gente negra que quiere ser como los blancos, sin darse cuenta de que los blancos quieren ser como los negros. Así que lo mejor es dejar de pensar de ese modo. Se necesitan hombres negros que no admiren al hombre blanco, que no traten de imitar al hombre blanco.

ANGELA: ¿Y qué hay de las mujeres? Hablas siempre de los hombres. Me gustaría oírte hablar de los hombres y las mujeres de raza negra.

I.C.: La gente negra.

A.: Creo que a menudo excluyes a las negras de tu pensamiento. Nunca llegaremos a ninguna parte si no estamos unidos.

I.C.: Por supuesto. Pero el hombre negro es víctima de la opresión.

A.: Bueno, la mujer negra es víctima de la opresión también.

2. "A Conversation with Angela Davis and Ice Cube", video promocional de Priority Records, 1990. La transcripción original de este video de veinte minutos (incorrectamente fechado el 29 de julio de 1992, cuando lo más probable es que la verdadera fecha sea el 29 de julio de 1991) fue extraída de los archivos de Bill Adler.

I.C.: Pero la mujer negra no podrá admirar al hombre negro hasta que no logremos levantarnos.

A.: Ahora bien, ¿por qué debería *admirar* la mujer negra al hombre negro? ¿Por qué no pueden tratarse como iguales?

I.C.: Si nos tratamos como iguales, se va a crear una división entre nosotros. Nos dividiremos.

A.: Como te dije, enseño en la cárcel del condado de San Francisco. Muchas de las mujeres que están allí han sido arrestadas por delitos vinculados con las drogas. Sin embargo, para la mayoría, ellas son invisibles. La gente habla del problema de la droga sin mencionar el hecho de que la mayor parte de las personas que consumen crack en nuestra comunidad son mujeres. Así que cuando hablamos de progreso en la comunidad tenemos que hablar de nuestras hermanas al igual que de nuestros hermanos.

I.C.: Nuestras hermanas han sostenido a la comunidad.

A.: Cuando haces referencia al "hombre negro", me gustaría oírte decir algo explícito sobre las mujeres negras. Eso me convencería de que piensas en tus hermanas tanto como en tus hermanos.

I.C.: Yo pienso en todo el mundo.

A pesar de que Davis trató de insinuar lo provechoso que sería formar alianzas con mujeres, latinos, nativos norteamericanos y otros grupos, Ice Cube desestimó la idea. "Hay gente que lucha por la integración, pero yo creo que tenemos que luchar por la igualdad de derechos. En las escuelas, los alumnos quieren tener los mismos libros, no quieren que les den libros rotos. Eso es más importante que luchar para poder sentarse en la misma mesa a comer. Creo que es más saludable que nos sentemos en otro lado, mientras la comida sea buena."

Davis le respondió: "¿Y si decimos que queremos sentarnos en el mismo lugar o donde nos plazca, pero también disfrutar de la posibilidad de elegir lo que vamos a comer? ¿Entiendes lo que digo? Queremos que nos respeten como iguales, y que además respeten nuestras diferencias. No quiero ser invisible como mujer negra".

"Lo importante es enseñar a nuestros hijos la naturaleza del esclavista", contrapuso Ice Cube. "Enseñarles cómo es y cómo estará siempre dispuesto a golpearte por más libros que le pongas adelante y por más líderes que envíes para hablar con él. Nunca va a cambiar. Debemos entender que todo tiene su energía natural."

Luego citó la analogía de Farrakhan: "Existe la gallina y existe el gavilán; la hormiga y el oso hormiguero. Son enemigos por naturaleza. Eso es lo que debemos inculcar a nuestros hijos".

DOS CINTAS DE VIDEO

En mayo de 1963, los noticieros trasmitieron imágenes en las que se podía ver cómo la policía golpeaba a manifestantes negros que protestaban a favor de los derechos civiles, atacándolos con perros y mangueras de agua en Birmingham, Alabama; imágenes que fueron clave a la hora de movilizar la opinión pública en los debates sobre la Ley de los Derechos Civiles. En marzo de 1991, cuando los medios difundieron dos cintas de video igual de aberrantes –una grabada por un aficionado y otra por la cámara de seguridad de un local– no existía ninguna ley ni remotamente comparable en ciernes. El público no tendría ningún medio de canalizar su horror e indignación. La tensión aumentaría hasta el punto de quiebre.

El domingo 3 de marzo, pasada la medianoche, cinco oficiales de policía golpearon a Rodney King en la entrada del Hansen Dam Park, en Lakeview Terrace. Momentos antes había intentado escapar de la policía, iniciando una persecución que se extendió hasta el parque, donde finalmente detuvo su viejo y destartalado Hyundai.

King acababa de cumplir una condena de casi un año en prisión por intento de robo a una tienda coreana, armado con una palanca de hierro. En verdad, tenía tan poco talento para el delito que el dueño le había quitado el arma de las manos y lo había corrido hasta su Hyundai, mientras tomaba nota de la patente del auto. King había sido liberado por buena conducta y había conseguido trabajo en una obra de construcción.

Después de una semana de mucho trabajo, ese domingo se había relajado tomando cerveza y viendo un partido de básquet con amigos. A la medianoche, no obstante, estaba conduciendo borracho, exigiendo al máximo el motor de su Hyundai, aterrorizado ante el prospecto de volver a prisión. Sus acompañantes le gritaban que se detuviera.

En el video, King es apenas una sombra en medio de un *cipher* de uniformes iluminados por las sirenas, los faroles de los patrulleros y el reflector de un helicóptero; una figura oscura que vapulean y sacuden a golpes durante un minuto y medio. Cuando por fin pudo balbucear "por favor, paren", los policías ya lo habían atado de pies y manos y le habían propinado cincuenta y seis bastonazos, pisotones y patadas en la cabeza y el resto del cuerpo. Antes de que pasaran veinticuatro horas, la grabación del incidente ya se estaba trasmitiendo en el país entero.

Dos semanas después, el 16 de marzo a la mañana, en el Empire Liquor Market Deli, ubicado en el 9127 de la South Figueroa Street, en South Central, Soon Ja Du, la propietaria de esta tienda coreana, mató a Latasha Harlins de un tiro. Harlins había quedado huérfana a los nueve años, cuando su madre murió de un disparo. Al ver que el homicida recibía una pena irrisoria, había decidido que de grande quería ser abogada. Harlins medía un metro sesenta y ocho, era de contextura delgada y, si bien ahora tenía problemas en el colegio por pelearse con sus compañeras de noveno, siempre había sido la consentida de su tía y su abuela.

En el camino de vuelta a su casa, después de pasar la noche en lo de una amiga, Harlins decidió comprar una botella de jugo de naranja para el desayuno, y la puso en la mochila antes de dirigirse al mostrador con la intención de pagarla. Du la tomó del pulóver y gritó: "¡Puta, te estás robando mi jugo! ¡Ese jugo es mío!". Harlins le respondió: "¡Suéltame, puta! Te estoy tratando de pagar".

En el video puede verse a las dos forcejeando por la botella. Harlins lanza un par de golpes contra Du y luego retrocede. La botella cae al piso. Du toma un taburete y se lo arroja por encima de la caja; la chica se agacha, levanta la botella y la pone sobre el mostrador. Du la aparta hacia un costado. Ahora tiene un arma en la mano. Harlins se da vuelta y se prepara para irse. Du levanta el arma. Harlins se estremece y cae fuera de cámara. Todo esto sucede en menos de un minuto.

Du era una mujer frágil, débil de salud, que únicamente encontraba solaz en la congregación coreano-americana de su iglesia presbiteriana. Las jornadas de trabajo en la licorería eran muy largas y le provocaban constantes migrañas. Poco tiempo atrás, más de diez miembros de los Mains Street Crips habían hostigado a su hijo, Joseph, y algunos de ellos ahora se encontraban bajo custodia policial. La tienda había cerrado brevemente por miedo a posibles represalias de la pandilla. Ya habían robado el local más de treinta veces, incluso el mismo sábado pasado. Sin embargo, el marido de Du, un ex coronel del ejército coreano, había trabajado catorce horas el día anterior y por eso Soon Ja Du se encontraba detrás del mostrador cuando Latasha Harlins entró al negocio.

Para muchos afroamericanos, la familia Du era un símbolo del oportunismo asiático. En realidad, muchos de los propietarios de ascendencia asiática de la zona habían comprado sus locales a miembros de la comunidad negra, quienes a su vez se los habían comprado a sus antiguos dueños judíos después del levantamiento de Watts. Esta tendencia se aceleró en 1978, año en que desregularon el precio de las bebidas alcohólicas y los márgenes de ganancia se vinieron abajo. Muchos propietarios afroamericanos estaban contentos de retirarse del negocio, y más aún cuando vendían los locales a inmigrantes coreanos al doble del precio que ellos habían pagado. "Siete días a la semana, veinticuatro horas al día, sin vacaciones y con gente que roba. Es un trabajo de esclavos", explicó uno de los afroamericanos que había vendido su negocio. "No compraría otra licorería."

El mayor problema era que las licorerías no podían reemplazar a los almacenes. Desde 1965, eran pocos los supermercados que habían vuelto a abrir, y todavía menos los que habían construido en la zona. La cadena Vons tenía trescientos locales en la región, por ejemplo, pero solamente dos en South Central. Por si fuera poco, todos los estudios mostraban que los supermercados de South Central eran los más caros del condado, con precios hasta un 20 o 30% superiores a los de los suburbios y las afueras de la ciudad. Los políticos no hacían nada al respecto. Era como si se hubieran percatado de que el alcohol era más importante para los habitantes de los barrios marginales que la comida. No obstante, si bien los inmigrantes que invertían en licorerías no brindaban a la gente lo que realmente necesitaba, es cierto que llenaban un vacío del que nadie más estaba dispuesto a ocuparse.

Al ser vistos como intrusos, no tardaron en convertirse en presa fácil para los delincuentes locales. En 1986, varios líderes de los derechos civiles negros y coreanos formaron una alianza afrocoreana después de que asesinaran a cuatro vendedores coreanos en el mismo mes. El grupo quería promover el diálogo en la comunidad a través de diversos programas, como los intercambios juveniles y culturales entre las iglesias negras y asiáticas. Aun así, fueron incapaces

de impedir que se realizara un boicot contra el local coreano Slauson Swap Meet en 1989. Y en 1991, cuando la recesión de Bush azotó Los Ángeles, eliminando trescientos mil puestos de trabajo, once vendedores coreanos del condado murieron en robos a sus negocios y otros catorce resultaron heridos de gravedad.

En general, los grandes medios ignoraron esos crímenes, y el video de Harlins y Du imposibilitó cualquier tipo de debate al respecto. Los líderes de los derechos civiles afrocoreanos solicitaron a sus respectivas comunidades que no reaccionaran de manera desmedida. Sin embargo, la situación pronto se les iría de las manos.

LAS ACUSACIONES

¿Quién era el verdadero enemigo? Todo el mundo tenía una respuesta distinta. En *Los Angeles Sentinel*, Aubry escribió: "El tan mentado problema afrocoreano refleja la frustración acumulada de ambas comunidades. Y esto es algo que va mucho más allá de los negros y coreanos en sí: sus raíces pueden encontrarse en la historia y estructura racista de un país que fomenta la desigualdad social y económica y que relega a la víctima la tarea de encontrar soluciones".

Por otro lado, Danny Bakewell, líder de Brotherhood Crusade, organización radicada en South Central, declaró ante la prensa que los negros estaban cansados de que los coreanos se negaran a contratar afroamericanos y privaran de dinero a la comunidad. De inmediato se apresuró a agregar que él estaba en contra de todos los vendedores –no solo los coreanos– que no respetaran a los negros.

Pero los líderes de la comunidad latina y asiática no estaban tan seguros de las intenciones de Bakewell, quien en ese momento lideraba una serie de protestas contra las obras de construcción porque estas empleaban en gran parte a trabajadores hispanos. Asimismo, cuando el dueño de Chung's Liquor Store mató de un tiro a un afroamericano que supuestamente intentaba robar su negocio, Bakewell inició un boicot que duró ciento diez días. Los manifestantes solían gritar en la puerta del local vacío: "¡Vuelvan a Corea!".

El boicot pronto se extendió a otros negocios donde se habían denunciado incidentes entre propietarios coreanos y clientes negros. En agosto, Chung's Liquor Store, Empire Liquor Market Deli y otros locales coreanos se convirtieron en blancos de una serie de ataques con bombas molotov. A principios de octubre, Bakewell finalmente logró llegar a un acuerdo que obligaba al dueño de Chung's Liquor Store a vender su negocio a un inversor afroamericano, cuyo nombre no fue revelado.

La mayoría de los analistas presentaron el conflicto como una crisis racial, el choque entre dos culturas o clases incompatibles: los emprendedores coreanos contra los negros que dependían del seguro social. Se trataba de interpretaciones endebles, basadas en estereotipos sin fundamento. De acuerdo con K.W. Lee, pionero del periodismo asiático-americano y editor del *Korea Times*, los grandes medios –que a esta altura mostraban el video del asesinato de Harlins con tanta frecuencia como el de la golpiza de Rodney King– estaban fabricando una "guerra racial en la que se presentaba a los inmigrantes coreanos como el enemigo a destruir, utilizándolos convenientemente de chivo expiatorio para tapar las injusticias estructurales y raciales que desde hace mucho asolan los barrios marginales de Los Ángeles".

Luego, observó: "En el despiadado mercado mediático de Los Ángeles, los incidentes raciales eran una manera perfecta de aumentar el rating televisivo, sobre todo cuando había algún coreano involucrado. Cada vez que aparecía la expresión 'conflicto afrocoreano' en los titulares o en la boca de algún periodista, los vendedores coreanos eran atacados a balazos o con bombas molotov". Este nuevo círculo vicioso en los noticieros deshizo años de esfuerzos para mejorar las relaciones entre negros y coreanos, en aras de lo que Lee denominó "una fórmula para ellos muy redituable, que combinaba racismo, crimen y violencia".

En una conferencia de prensa organizada para repudiar la violencia contra los propietarios de los negocios, empresarios y líderes de los derechos civiles coreanos se negaron, ante varias preguntas tendenciosas, a responsabilizar a la comunidad afroamericana. "Es cierto que existen diferencias culturales. Pero la verdadera raíz de este supuesto conflicto racial es la devastadora situación económica", afirmó Gary Kim, presidente de la Korean-American Coalition (KAC). "No nos hemos reunido hoy aquí para hacer comparaciones o insinuar que los coreanos sufren el mismo tipo de opresión que los afroamericanos. Sí debemos, no obstante, hacer frente a muchos de los mismos problemas."

En cambio, los representantes coreanos optaron por pedir algo de ecuanimidad a la población negra. "Cuando en un crimen están involucrados negros y coreanos, y la víctima es negra, casi siempre se lo presenta como un acto racista",

afirmó Kim. "Sin embargo, si la víctima es coreana, de inmediato se aclara que la raza no fue un factor determinante en el hecho. Y no creo que eso sea justo."

Dos semanas después, *Death Certificate* salió a la venta.

LOS LÍMITES DEL GANGSTACENTRISMO

El álbum formó parte de un tenso interludio previo a la explosión del 22 de abril de 1992. Su lanzamiento coincidió con un período en el que los titulares revelaban poco y nada, los nombres y las fechas eran símbolos saturados de sentido, y la gran cantidad de incógnitas impedía encontrar respuestas. Se trataba de un momento de confusión absoluta. Hacía falta que un rapero de veintidós años, malhablado y provocador, tratara de explicar lo que sucedía.

Si *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* marcó el fin de la era de los derechos civiles, *Death Certificate* había llegado para bailar sobre su tumba. Ice Cube todavía disfrutaba socavando anárquica y toscamente las nociones del buen gusto y la decencia. No obstante, después de haberse hecho conocer como uno de los principales fundadores de la estética gangsta, ahora también quería dilucidar las bases políticas del "gangstacentrismo", en lo que tal vez fuera el intento más apasionado de comunicarse con los jóvenes marginales de South Central desde que Bunchy Carter dejó los Slausons para unirse a las Panteras Negras. En la portada del disco se lo podía ver de pie, junto a un cadáver blanco en una camilla de la morgue, cubierto con una bandera y con una tarjeta de identificación que rezaba TÍO SAM colgando del dedo gordo del pie. El álbum se dividía en el Lado de la Muerte, "una imagen espejada de dónde estamos hoy"; y el Lado de la Vida, "una visión del lugar donde necesitamos ir".

Seguro de comprender a esa altura tanto a "los negros de la calle" como a los afroamericanos concientizados políticamente, Ice Cube se ubicó a sí mismo en un lugar intermedio. En la contratapa del álbum, se lo mostraba entre integrantes de su grupo Da Lench Mob –relajados, desordenados, mirando en todas direcciones con actitud defensiva– y The Fruit of Islam –prolijos, formados en fila y listos para la guerra– mientras él leía un ejemplar del periódico *The Final Call*, cuyo titular rezaba UNIRSE O PERECER.

Salvo por los seguidores de Da Lench Mob y la Nación del Islam, todo el mundo parecía pertenecer al bando enemigo: los blancos, los negros burgueses, las mujeres, los homosexuales, los pandilleros, los traficantes de droga, los vendedores coreanos, los capitalistas japoneses, el ejército estadounidense, el presidente Bush, Darryl Gates, Jesse Jackson, Jerry Heller, MC Ren, Dr. Dre, Eazy E y un largo etcétera. Era como si Ice Cube hubiera tomado la mirilla del logotipo de Public Enemy y, en vez de apuntarla contra el adolescente negro, la hubiera ido desplazando de blanco en blanco, contra todos y cada uno de los que lo rodeaban y criticaban.

En el Lado de la Muerte, el mismo rapero que alguna había repudiado a los panafricanistas y recitado el verso "Put 'em overseas they'll be begging to come back" [Mándenlos al otro lado del océano, van a rogar que los dejen volver] se convirtió en todo un polemista. Las historias sobre la venta de drogas en las calles ahora se ubicaban en el contexto de la política nacional. En "A Bird in the Hand", por ejemplo, al ritmo de un melancólico loop de "Chains and Things" (una canción sobre la esclavitud escrita por B.B. King), el protagonista, un vendedor de crack furioso, se preguntaba: "Do I gotta sell me a whole lotta crack/ for decent shelter and clothes on my back? Or should I just wait for help from Bush/ or Jesse Jackson and Operation PUSH?" [¿Acaso tengo que vender un montón de crack/ para disfrutar de una vivienda decente y algo de ropa?/ ¿O debería limitarme a esperar ayuda de Bush/ o de Jesse Jackson y Operation PUSH?].[3] La esperanza no servía para una mierda. En estas calles, el mejor amigo del hombre, como se afirmaba en el tema "Man's Best Friend", era un revólver.

A través de parábolas absorbentes y a menudo desopilantes, Ice Cube develaba los trágicos finales de los personajes que había creado en *Amerikkka's Most Wanted*. En "My Summer Vacation", el narrador del tema homónimo de su disco anterior exportaba su negocio de venta de crack y sus actividades pandilleras a una nueva frontera, St. Louis, y reflexionaba: "Some of them are even looking up to us/ wearing our colors and talking that gang fuss/ giving up much love/ dying for a street that they ain't even heard of".[4]

3. Operation PUSH (People United to Save Humanity) fue el nombre que recibió la organización sin fines de lucro que Jesse Jackson fundó en diciembre de 1971 para promover los derechos civiles de la comunidad afroamericana y la justicia social. En 1996, Jackson la fusionó con su otra organización, la National Rainbow Coalition, para crear Rainbow/PUSH. [N. del T.]

4. "Algunos de ellos incluso nos admiran/ y usan los colores y la jerga de nuestra pandilla/ sacrificando mucho amor/ muriendo por una calle de la que ni siquiera oyeron hablar."

Sin embargo, al final su amigo moría a manos de otros pandilleros locales y a él lo condenaban a cadena perpetua. Entonces rapeaba, como si se tratara de su propio epitafio: "It's illegal business, niggas still can't stick together" [Es un negocio ilegal, los negros todavía no pueden mantenerse unidos]. La canción terminaba con un sangriento operativo policial en las calles. Así, Ice Cube invertía las acusaciones que había hecho el FBI en la vida real mientras él estaba de gira con NWA y, por otro lado, realizaba un mordaz comentario sobre la nueva moda gangsta que había invadido el mainstream. Además, había una enseñanza: unirse o perecer.

El libidinoso narrador de "Once Upon a Time in the Projects" también reaparecía en este álbum para visitar a una chica de los suburbios en "Givin' Up the Nappy Dugout". Cuando se encontraba con su padre, de aspiraciones burguesas, el protagonista se deleitaba describiéndole del modo más gráfico posible todo lo que él y su banda le iban a hacer a su hija. En "Look Who's Burnin'", el mismo personaje pagaba con una enfermedad venérea su hedonismo en un centro de atención médica gratuita. No obstante, al ver allí a una chica del barrio que lo había despreciado porque prefería salir con un universitario, él se reía de sus ínfulas y de sus intentos de ascenso social. La lista de enemigos de Ice Cube ahora incluía a quienes traicionaban a su propia raza, especialmente aquellos que se habían olvidado de sus raíces en el gueto.

Asimismo, perfeccionó aún más su retrato de los *dealers*, reemplazando el glamour por sordidez y detallando significativamente su sangriento e inevitable fin. En "Alive on Arribal", al traficante de poca monta de "A Bird in the Hand" le disparaban en una esquina mientras trataba de vender crack. En el hospital King-Drew, la sala de emergencias estaba tan abarrotada de gente como el playón de la cárcel del condado, y aunque el protagonista sangraba a borbotones, los oficiales de policía le prestan más atención que los médicos. "I don't bang, I rock the good rhymes" [No me junto con pandillas, me dedico a hacer buenas rimas] protestaba una vez más, antes de agregar con ironía: "And I'm a victim of neighborhood crime" [Y soy una víctima de la delincuencia en el barrio]. Al final, el personaje moría esperando que trataran sus heridas. La canción era una crítica tanto al carnicero sistema de atención médica como al nihilismo de los narcotraficantes.

El Lado de la Muerte terminaba con unas palabras del Dr. Khallid Abdul Muhammad. "Miren al maldito hombre blanco con sus fríos ojos azules. Diablo, ni siquiera lo intentes. Somos los chicos de Bebe: no morimos, nos multiplicamos",[5] decía Muhammad, transformando el eslogan de los Crips en una llamada a la solidaridad. "Han oído el Lado de la Muerte, abran sus negros ojos para el renacimiento, la resurrección. Y levántense."

En el Lado de la Vida, Ice Cube retomaba los mismos temas, pero desde un punto de vista crítico y explícitamente nacionalista. "I Wanna Kill Sam", escrito en el contexto de la guerra del Golfo Pérsico, abordaba con saña el reclutamiento militar, comparando al gobierno de los Estados Unidos con un esclavista rapaz. "True to the Game" cuestionaba a los negros que se vendían: "Trying to be a white or a Jew/ but ask yourself, who are they to be equal to?" [Tratas de ser blanco o judío/ pero pregúntate esto: ¿quiénes son ellos para que quieras igualarlos?]. "Doin' Dumb Shit" y "Us" eran sus temas más personales, en los que explicaba al oyente la manera correcta de interpretar las historias del Lado de la Muerte. "Us", en particular, era lo más parecido a un manifiesto que Ice Cube grabaría en su vida: la canción increpaba a la comunidad negra por su desunión, materialismo, agresividad, indolencia e indulgencia.

Para "Colorblind", un tema sobre las pandillas, invitó a DJ Pooh & the Boogiemen, un grupo de raperos que conocía ese mundo de primera mano. Estos tomaron la base instrumental de una canción característica de Nueva Orleans –"Pungee" de los Meters– que cuadraba a la perfección con los protagonistas de la historia, los hijos de ilusionados inmigrantes sureños que ahora habían perdido cualquier atisbo de esperanza. Ice Cube iba directo al grano, narrando cómo su personaje decidía evitar una confrontación callejera. Sin embargo, terminaba pareciendo Jesse Jackson en comparación con los demás raperos: WC, Coolio, Kam, Threat y King Tee.

"Niggas in the 'hood ain't changed/ and I finally figured out that we're not in the same gang" [Los negros en el barrio no han cambiado/ y finalmente me he dado cuenta de que no estamos en la misma pandilla] rapeaba King Tee. Threat era aún más pesimista: "Killa Cali, the state where they kill over co-

5. Los chicos de Bebe son los protagonistas de *Bebe's Kids*, la primera película animada afroamericana. Esta se estrenó en 1992 y está basada en una de las rutinas más famosas del comediante de stand-up negro Robin Harris, en la que este describía la actitud de un grupo de niños incontrolables y marginales (hijos de una madre ausente, Bebe) que repetían continuamente: "¡Somos los chicos de Bebe: no morimos, nos multiplicamos!". [N. del T.]

lors/ 'cause brothers don't know the deal" [La California asesina, el estado en el que se mata por cuestiones de color/ ya que nuestros hermanos no saben cómo son las cosas], afirmaba. "But every nigga on my block *can't* stop, and he *won't* stop, and he *don't* stop" [Pero ninguno de los negros de mi cuadra *puede* parar, ni *quiere* parar, ni *para*]. Este era el famoso lema de los Crips, y su cinismo oportunista y desesperado eclipsaba el idealismo de Ice Cube.

Su gangstacentricidad daba por sentado que uno debía ser lo más duro posible y que la vida misma era un campo de batalla. Aun así, de todos los problemas inherentes a esta filosofía –su desprecio hacia la historia, su victimización de mujeres y homosexuales, y su actitud pendenciera y divisiva– ninguno resultaría más devastador que su incapacidad a la hora de imaginar una alternativa que fuera tan convincente y atractiva como esa trágica muestra de sabiduría de los Crips.

MIEDO A UN PLANETA QUE NO ES NEGRO

Angela Davis le pidió a Ice Cube que aclarara cuál creía él que era su audiencia. "Muchas personas dan por sentado que, al rapear, tus palabras reflejan tus propias creencias y valores. Por ejemplo, cuando hablas de 'perras' y 'putas', lo que se infiere es que, en tu opinión, las mujeres efectivamente son perras y putas. ¿Quieres decir que este es el tipo de lenguaje que se considera aceptable en algunos círculos de la comunidad?"

"Por supuesto", respondió él. "Quienes dicen que Ice Cube ve a todas las mujeres como perras y putas no prestan atención a las letras. No prestan atención a las situaciones que describo. Realmente, no me escuchan. Creo que son incapaces de ver más allá de las malas palabras. Los padres dicen 'Ay, ay, no puedo oír esto'. Pero nosotros aprendimos esas palabras de nuestros padres, de la televisión. Esto no es algo nuevo que surgió de la nada."

"¿Qué piensas de todos los esfuerzos realizados a lo largo de los años para transformar el lenguaje que usamos al referirnos a nosotros mismos como negros y, específicamente, como negras?", inquirió Davis. "¿Cómo crees que se sienten los afroamericanos progresistas de mi generación cuando vuelven a oír esas palabras, sobre todo en la cultura del hip-hop: 'negro, negrito, negro de mierda'? [...] ¿Qué te parece que sienten las feministas negras como yo y otras mujeres más jóvenes cuando oyen la palabra 'perra'?"

Ice Cube evitó contestar a la pregunta directamente: "Desde los sesenta, e incluso desde antes, ha habido avances. Pero no hemos ganamos nada. Seguimos igual que antes cuando se trata de obtener nuestra tajada de la torta. El lenguaje de las calles es el único que puedo usar para comunicarme con la gente de la calle".

La conversación entre Ice Cube y Davis no solo dejó en evidencia brechas sexuales y generacionales, sino también de clase y educación. Davis se había formado en California a fines de los años sesenta, cuando las Panteras Negras reclamaban la creación de un frente unido de todos los pueblos oprimidos y el Frente de Liberación del Tercer Mundo iniciaba el movimiento a favor de la implementación de programas de estudios étnicos en la San Francisco State University y la University of California, en Berkeley. En aquella época, los estudiantes de razas minoritarias aún eran infrecuentes; por eso, en general, el vínculo racial que compartían primaba por sobre sus diferencias de clase.

Dos décadas más tarde, gracias a la discriminación positiva,[6] las universidades públicas de California contaban con el alumnado más diverso de todo el país, lo que reflejaba el enorme cambio demográfico que había atravesado el estado. No obstante, la inscripción de negros, latinos y descendientes de aborígenes norteamericanos seguía mostrando claros indicios de segregación económica: en la mayor parte de los casos, los estudiantes de clase media asistían a alguna de las sedes de la selecta University of California; y los de clase trabajadora, a las de California State University y California Community Colleges. Los índices de abandono académico entre los estudiantes de las minorías étnicas también eran preocupantes; menos de la mitad de los negros y latinos llegaban a matricularse en alguno de los campus de la University of California. Y visto el fuerte aumento en los precios por la crisis presupuestaria estatal y el creciente movimiento contra la discriminación positiva, liderado por el neoconservador negro Ward Connerly, era innegable que la época dorada del acceso universitario estaba llegando a su fin.

Si bien la influencia política de algunos líderes afroamericanos prominentes –como Tom Bradley, alcalde de Los Ángeles, y Willie Brown, Orador de

6. La discriminación positiva (o *affirmative action*, como se la conoce en los Estados Unidos) consiste en una serie de políticas que otorgan un trato preferencial a ciertos grupos minoritarios que han sido desfavorecidos o perjudicados históricamente, para garantizarles un mayor acceso a determinados recursos, servicios o cargos. [N. del T.]

la Asamblea Estatal– nunca había sido mayor, muchos de los negros de California sentían que estaban en pleno retroceso económico, político y social al lado de las comunidades chicanas, latinas y asiáticas. En términos estrictamente demográficos, tenían razón. Setenta y cinco mil negros de clase media se habían desplazado de South Central y Compton a San Bernardino y Riverside durante la década de los ochenta, y una gran cantidad de afroamericanos estaba volviendo al renovado sur del país, en particular a la "nueva meca", Atlanta. Olas de nuevos inmigrantes los reemplazaron en los barrios marginales de California. En 1965, la zona era en un 81% negra; en 1991, en cambio, una de cada tres personas de South Central había nacido en el extranjero, y los latinos estaban a punto de superar en número a los negros, transformándose en la primera mayoría.

Los blancos, claro está, habían abandonado física, económica y emocionalmente The Bottoms desde hacía tiempo. Cuando las minorías étnicas peleaban entre sí para obtener empleos, educación y representación política, se mataban por meras migajas. Que ese tipo de conflictos estallara en hechos de violencia interracial era tan previsible como trágico.

Para la elite universitaria, burguesa y multicultural afroamericana, se trataba de una situación confusa y dolorosa. Este no era el mundo por el cual habían luchado. Al mismo tiempo, el resto de la comunidad negra sentía que estaba perdiendo el control, lo que acrecentaba su paranoia.

El título de uno de los libros favoritos de Chuck D, una recopilación de ensayos de Haki Madhubuti, poeta y escritor de la generación del Black Power, planteaba una incógnita provocadora: *Black Men: Obsolete, Single, Dangerous?* [Los hombres negros: ¿obsoletos, solteros, peligrosos?]. Con ayuda de Chuck, Ice Cube había comenzado a responder a esa pregunta con uno de los temas de *Amerikkka's Most Wanted*, "Endangered Species". *Death Certificate* era su respuesta final. A lo largo del disco era palpable el temor a los grandes cambios, el miedo atávico a ser erradicado.

COREA NEGRA

Para Ice Cube, los viejos comerciantes asiáticos encarnaban todos esos miedos juntos. Aquí convergían cuestiones generacionales, de raza, de clase y una serie de diferencias cruciales. Desde un punto de vista gangstacéntrico, South Central se estaba convirtiendo en una Corea negra.

La tensión entre afroamericanos y asiáticos era una de las temáticas principales de *Death Certificate*. En "Us", Ice Cube argumentaba que su raza debía unirse para hacer frente a un enemigo en común: "Japs grabbing every vacant lot in my 'hood/ to build a store and sell they goods" [Los japoneses se apropian de todos los lotes baldíos en mi barrio/ para construir negocios y vender sus bienes]. Esos versos eran el equivalente musical al eslogan que podía verse en un cartel publicitario en *Boyz N the Hood*, el film de John Singleton: "Seoul to Seoul Realty".[7] En "Horny Lil' Devil", un rap sobre la castración del hombre negro, Ice Cube borraba del mapa metafóricamente a los "diablos" –los blancos que acosaban sexualmente a mujeres negras, los racistas y los "maricones"– y terminaba en el negocio de la esquina golpeando al dueño "japonés". "Black Korea" retrataba con ferocidad el clímax de la confrontación entre ambas comunidades.

En *Haz lo correcto*, la película de Spike Lee, Sonny, el almacenero coreano, lograba salvar su negocio de una turba enardecida argumentando que él también era negro. A diferencia de Lee, en "Black Korea" Ice Cube se concentraba en el principio del conflicto, creando un paralelismo entre Radio Raheem, quien en el film trataba de comprar veinte pilas para su radio-casete ("¡D, hijo de puta, D!"), y él mismo, que intentaba comprar una botella de cerveza. A medida que la música avanzaba, el rapero se enfrentaba a dos prejuiciosos propietarios "orientales, que cuentan hasta el último centavo" y que no le habían sacado los ojos de encima desde que él había entrado a su local. Ice Cube se daba vuelta y le espetaba a la mujer detrás del mostrador: "¡Puta, yo trabajo!". En el puente del tema se armaba una discusión dentro del local cuando sus amigos alzaban la voz en su defensa.

A esa altura, la escena original de Spike Lee había perdido todo su humor: lo único que quedaba era el conflicto racial al desnudo. En ese momento, el bajo volvía a resonar y el tema cobraba una nueva intensidad a medida que se acercaba a su fin. Ice Cube amenazaba: "Don't follow me up and down your crazy

7. Juego de palabras intraducible entre Seúl [capital de Corea del Sur] y *soul*, término que alude a la comunidad negra en general. El eslogan también es un guiño a Soul II Soul, banda afroamericana de enorme popularidad en aquella época. [N. del T.]

little market/ or your little chop-suey ass will be the target/ of a nationwide boycott" [No me sigan como dementes por toda su tiendita/ o ustedes, chinitos, se van a convertir en el blanco/ de un boitcot a nivel nacional]. En un último gesto desafiante, incluso mencionaba la posibilidad de vengarse prendiendo fuego el negocio: "Pay respect to the Black fist/ or we'll burn your store right down to a crisp!/ And then we'll see ya, 'cause you can't turn the ghetto into Black Korea" [¡Respeten al puño negro/ o vamos a quemar su local hasta los cimientos!/ Y ahí los queremos ver, porque no pueden transformar el gueto en una Corea negra]. El dueño, Sonny, se quedaba con la última palabra: "Mother fuck *you!*" [¡Vete a *cagal*!].

Todo esto sucedía en menos de un minuto.

EL RIESGO REAL

Hasta ese momento, ningún álbum de rap había sido tan polémico como *Death Certificate*. Revistas de sesgo intelectual que rara vez sentían la necesidad de hablar sobre la "baja cultura" lo tomaron como ejemplo de la perversión de este género musical. Una columna publicada en *The Economist* citó las críticas de Adorno contra el carácter "neofascista" del jazz y afirmó que los cultores del hip-hop eran "rítmicamente obedientes". "En el rap, al igual que en el rock, la rebelión vende", señaló el autor. "Lamentablemente, son pocos los fans que saben distinguir entre lo rebelde y lo reaccionario." En *The New Republic*, David Samuels llevó este tipo de razonamiento retorcido al extremo, mezclando el rap con el homicidio: "Este tipo de consumo –de estereotipos racistas, de violencia contra las mujeres e incluso de inspiradores tributos al Dr. Martin Luther King– corrompe al oyente de un modo particular. Los valores que inculca encuentran su última expresión en la facilidad con la que vemos cómo jóvenes negros se asesinan entre sí: en las películas, en los discos y en las calles de las ciudades y pueblos de todo el país".

Tres semanas después del lanzamiento del álbum, el debate súbitamente explotó. En la revista *Billboard*, el editor Timothy White declaró que las cadenas de disquerías debían boicotear el disco: "La manera en que este explícitamente promueve la violencia contra coreanos, judíos y otras personas de raza blanca cruza la línea que separa al arte de la apología del delito". En una publicación del sector que normalmente se mantenía alejada de las polémicas sobre méritos artísticos o el contenido de las letras, este texto era extraordinario. *Death Certificate* sigue siendo al día de hoy el único álbum que ha recibido este tipo de repudio en la historia de *Billboard*.

James Bernard, editor sénior de *Source*, defendió a Ice Cube ante los pedidos de boicot: "Sí, Ice Cube está furioso y expresa esa furia de un modo tosco, directo e inconfundible. Sin embargo, su cólera está fundada en algo muy real. Muchos en la comunidad afroamericana, sobre todo en Los Ángeles –dónde él vive– sienten que los negros se han convertido en el blanco predilecto de la violencia después de ver el ataque contra Rodney King y el reciente asesinato de una joven afroamericana a manos de una vendedora coreana". Bernard y otros fans negros veían el feroz final de "Black Korea" como una resolución mítica.

Ice Cube subrayó que la canción estaba basada en lo que sucedía con los coreanos todos los días dentro de la comunidad negra:

> A los negros no les caen bien los coreanos y viceversa. Tienen muchos negocios en nuestra comunidad. El asesinato [de Harlins] es simplemente otra muestra de la gravedad del problema, otro ejemplo de la falta de respeto hacia los negros. Cada vez que entramos a alguno de sus locales, los coreanos piensan que vamos a robarnos algo. Nos siguen por todos lados, como si fuéramos delincuentes. Nos dicen "compren algo o váyanse". Si no lo has vivido en carne propia, no puedes imaginar lo horrible que es que alguien te haga sentir un delincuente cuando entras a su local, sin que hayas hecho nada malo.[8]

También argumentaba: "'Black Korea' respeta el tono del barrio y lo que siente la gente". Una encuesta de la UCLA sobre las actitudes raciales en Los Ángeles realizada antes y justo después del levantamiento de abril parecía respaldar sus palabras: más del 41% de los negros y del 48% de los asiáticos sentían que era difícil llevarse bien con el otro grupo. Los negros tenían *peor* opinión de los asiáticos después de los disturbios y viceversa.

Entre toda la tinta derramada en el debate en torno a "Black Korea" y *Death Certificate*, nadie escribió artículos más mesurados y pertinentes que el joven Dong Suh, miembro de la generación del hip-hop e hijo del propietario de un

8. Citado en Dennis Hunt, "Outrageous As He Wants to Be", *Los Angeles Times*, 3 de noviembre de 1991.

negocio coreano. En una columna de opinión publicada en *Asian Week*, Suh declaró que estaba escribiendo para "alejarse del tema de la censura y de la representación estereotipada del rap como género violento y avanzar hacia un planteo del problema central".

> Hace varios años, una figura radial prominente en Filadelfia, donde mi familia tiene una pequeña tienda en la esquina de un barrio mayormente afroamericano, expresó una opinión similar. Recuerdo con claridad cómo había advertido que, si los coreanos no respetaban a los negros, era probable que hubiera ataques con bombas molotov. [...] En comparación con los coreanos, los afroamericanos son mayoría, en términos numéricos y políticos. Ice Cube no se da cuenta de que al pertenecer a la mayoría ejerce un poder real contra nuestra comunidad.[9]

EL BLANCO DE UN BOICOT A NIVEL NACIONAL

El 31 de octubre de 1991, cuando se editó *Death Certificate*, el álbum ya tenía más de un millón de unidades prevendidas, lo que lo convirtió en un hit instantáneo. Los boicots, de igual modo, fueron inmediatos.

El 1° de noviembre, el Simon Wiesenthal Center solicitó a las cuatro cadenas de disquerías más importantes del país que se sumaran a un boicot contra el disco, al que describió como "un cóctel molotov cultural" y "una verdadera amenaza". El centro citó en particular tres fragmentos de "No Vaseline" que consideraba antisemitas, dirigidos específicamente contra Jerry Heller: "You let a Jew break up my crew" [Ustedes dejaron que un judío arruinara mi banda], "You can't be the Niggaz 4 Life crew/ with a white Jew telling you what to do" [No pueden ser la banda de "Niggaz 4 Life"/ con un judío blanco que les dice qué tienen que hacer][10], y "Get rid of that Devil real simple/ put a bullet in his temple" [Desháganse de ese diablo de un modo muy sencillo/ métanle un balazo en la sien].

Dos días después, KAC llevó a cabo su propia conferencia de prensa, publicando una declaración firmada junto con una alianza multirracial de organizaciones de derechos civiles: la Japanese-American Citizens League, la Los Angeles Urban League, la NAACP, la Mexican-American Legal Defense and Educational Fund y la Southern Christian Leadership Conference. La ONG Guardian Angels realizó piquetes en aquellas disquerías de Nueva York y Los Ángeles que vendían el álbum. Los vendedores de los mercados de pulgas coreanos y la cadena Camelot Music también se sumaron al boicot.

"Para los estadounidenses de ascendencia coreana, todo esto forma parte de la opresión e injusticia a la que nos enfrentamos. Nos desprecian constantemente, nadie nos escucha, siempre nos distorsionan en los medios", afirmó el director ejecutivo Jerry Yu. "No estamos luchando contra Ice Cube en realidad; lo único que queremos es que él entienda nuestra preocupación, que responda a nuestros problemas."

Aun así, el disco acabó vendiendo más de un millón y medio de unidades. Tal vez, como Ice Cube había afirmado con arrogancia, él era "un negro con el que no conviene meterse". Un mes antes, Soon Ja Du había sido declarada culpable de los cargos por homicidio culposo en el caso de Latasha Harlins. Mientras esperaban la sentencia de Du, los líderes de la comunidad coreana sentían una profunda inquietud por los ataques con bombas molotov y las tensiones raciales, y decidieron que era necesario tomar partido contra "Black Korea". Yumi Jhang-Park, el director ejecutivo de la Korean-American Grocer's Association (KAGRO), dijo: "Esta es una situación de vida o muerte. ¿Qué pasaría si alguien escuchara la canción y prendiera fuego un local?".

No obstante, los activistas coreanos fueron incapaces de llevar su mensaje a los grandes medios de prensa. Cuando *Entertainment Tonight* entrevistó a Yu sobre el boicot, por ejemplo, el programa grabó más de treinta minutos de conversación, de los cuales terminaron mostrando apenas un breve fragmento en el que se lo veía leyendo partes de la letra de la polémica canción del rapero. En cambio, la explicación del boicot quedó a manos del rabino Abraham Cooper, del Simon Wiesenthal Center, durante la mayor parte del segmento. Los líderes coreanos se dieron cuenta de que debían adoptar un enfoque distinto. Fue entonces que KAGRO decidió golpear a Ice Cube donde más le dolía.

9. Dong Suh, "The Source of Korean and African American Tensions", *Asian Week*, 21 de febrero de 1992.

10. Alusión al título del segundo álbum de NWA, *Niggaz 4 Life* (Negros de por vida), editado después de que Ice Cube renunciara al grupo. [N. del T.]

¿QUIERES IR A LA LICORERÍA?

En 1987, la empresa McKenzie River Corporation, de San Francisco, había lanzado al mercado una nueva cerveza económica llamada St. Ides, de 1,18 litros, para competir con la marca Olde English 800, de Pabst, mejor conocida como "8 Ball". Al poco tiempo, la rivalidad entre McKenzie River Corporation y Pabst ya se parecía a la de Coca-Cola y Pepsi, y las comunidades marginales de Los Ángeles se habían convertido en su gran campo de batalla.

A nadie le ha interesado nunca el sabor de la cerveza barata: lo importante es su eficacia a la hora de emborracharse. El principal atractivo de St. Ides era el hecho de contar con una graduación alcohólica del 8%, en comparación con el 6% por botella de la 8 Ball y el 3,5% de la cerveza en lata promedio. El problema, sin embargo, era encontrar el modo de publicitar esa diferencia.

En 1988, McKenzie River recurrió al director musical de KDAY, Greg Mack, y a DJ Pooh para que consiguieran raperos dispuestos a grabar avisos publicitarios musicales de sesenta segundos. Para uno de los primeros, Pooh rescató el viejo clásico callejero de Mixmaster Spade, "Do You Want to Go to the Liquor Store?". Rakim, EPMD, Yo-Yo, The Geto Boys y muchos otros grabaron anuncios para St. Ides (también conocida como "The Crooked I"). Era una oferta muy redituable: King Tee afirmó que le pagaron cincuenta mil dólares y que le traían todas las cervezas St. Ides que quisiera a domicilio. Al ver que los oyentes se habían entusiasmado y que KDAY recibía más pedidos por las publicidades que por las canciones que solían pasar en su programación, McKenzie River supo que su estrategia comercial daba resultado. En 1990, consiguieron que Ice Cube, simpatizante de la cultura musulmana negra, se transformara en el promotor principal de su producto. Cuando *Death Certificate* salió a la venta, St. Ides ya era la cerveza por excelencia en los barrios marginales.

La asociación KAGRO por sí sola representaba a 3.500 negocios en Southern California únicamente, contaba con más de veinte mil miembros que generaban más de 2.000 millones de dólares anuales en ventas, y controlaban aproximadamente el 7% del mercado nacional. KAGRO exigió que McKenzie River retirara todo el material publicitario y comercial relacionado con Ice Cube y que pusiera fin a su vínculo con él. El 7 de noviembre, las negociaciones llegaron a un punto muerto. McKenzie River se negaba a acatar las demandas de KAGRO, alegando que hacerlo implicaría un perjuicio económico importante

para su pequeña empresa. La asociación de negociantes coreanos, en respuesta, ordenó a sus locales que devolvieran la mercadería y dejaran de aceptar pedidos. En el *Korea Times*, Yang Il Kim, el presidente nacional de KAGRO, dijo entender las preocupaciones comerciales de McKenzie River, pero remarcó que la empresa había elegido al rapero equivocado para promocionar su cerveza.

En su momento de mayor influencia, entre cinco y seis mil negocios en Los Ángeles, San Francisco, Oakland, San José, Seattle, Tacoma, Portland, Filadelfia, Baltimore, Richmond y Washington D.C. participaron del boicot. El 16 de noviembre, McKenzie River finalmente cedió a las demandas de KAGRO, sacando de circulación todos los anuncios publicitarios relacionados con Ice Cube y acordando no volver a trabajar con él en ninguna otra campaña hasta que la asociación coreana considerara que el problema se había resuelto de manera satisfactoria. También acordaron crear un fondo becario y un programa de empleos para afroamericanos con las ganancias de las ventas de St. Ides. KAGRO levantó el boicot oficialmente el 20 de noviembre, tres semanas después del lanzamiento de *Death Certificate*.

La conciliación tuvo lugar tres meses después. A principios de febrero, McKenzie River organizó una reunión conjunta entre Ice Cube y los líderes de KAGRO. El rapero se disculpó ante los comerciantes y se comprometió a desalentar cualquier tipo de violencia contra los propietarios coreanos y a continuar "trabajando a favor del acercamiento mutuo entre nuestras comunidades". En una carta dirigida a Kim, escribió en alusión al encuentro:

> Expliqué algunos de los sentimientos y actitudes actuales de la comunidad negra, y los problemas y frustraciones que afrontamos. También aclaré mi intención al grabar el álbum *Death Certificate*. No quise ofender a nadie ni incitar ningún tipo de violencia. El disco no apuntaba contra todos los estadounidenses de origen coreano ni contra todos los propietarios pertenecientes a dicha comunidad, sino contra un puñado de negocios en los que mis amigos y yo efectivamente hemos tenido varios problemas.
>
> Si colaboramos podemos ayudar a resolver esa clase de problemas y tender un puente entre nuestras comunidades.[11]

11. Sophia Kyung Kim, "Ice Cube the Peacemaker", *Korea Times*, 4 de mayo de 1992.

Muchos negros debatieron apasionadamente tratando de dilucidar si Ice Cube se había vendido y, de ser así, cuándo lo había hecho. ¿Acaso fue cuando se disculpó con los dueños de negocios coreanos? ¿O cuando dejó que McKenzie River lo abandonara después de lo mucho que él había aumentado sus ventas? ¿O tal vez cuándo decidió promocionar una cerveza barata mientras estudiaba con la Nación del Islam?

Sin embargo, Ice Cube quería seguir adelante: no era un utopista inflexible. Había aprendido la lección, se habían aclarado los tantos y ya era hora de volver a los negocios. Así, reanudó su relación comercial con St. Ides y donó todas las ganancias a diversas obras y organizaciones caritativas, entregando, por ejemplo, una gran suma de dinero al hospital King-Drew, el mismo lugar que había criticado en "Alive on Arrival". Luego se puso a analizar los guiones de los proyectos cinematográficos que le estaban ofreciendo.

Dentro de KAGRO, al igual que muchas otras asociaciones coreanas y asiáticas en los Estados Unidos, también hubo un período de intensa autorreflexión. En enero, KAGRO había adoptado un código de comportamiento que sus 3.200 propietarios afiliados debían acatar, hecho que los activistas negros y asiáticos consideraron un avance enorme. Después de la reunión, KAGRO admitió que Ice Cube tenía razones legítimas para quejarse y declaró que esperaba que negros y coreanos se ayudaran entre sí "para fomentar el aprendizaje y el entendimiento mutuo entre ambas culturas".

El 15 de noviembre, la jueza Joyce Karlin condenó a Soon Ja Du a apenas cinco años de libertad condicional. A medida que leía el fallo, Karlin parecía dispuesta a dar una innecesaria lección de moral a toda la comunidad afroamericana. "Este no es momento para la venganza", afirmó, "y como parte de este tribunal no me corresponde cumplir el deseo de quienes la exigen". La comunidad afroamericana reaccionó con horror. Muchos líderes asiáticos quedaron igual de pasmados. Nadie había pedido venganza.

En South Central –donde ya había tres veces más licorerías que en todo el estado de Rhode Island– los activistas comunales comenzaron a debatir la posibilidad de clausurar ese tipo de establecimientos. Los líderes de las comunidades negras, latinas y asiáticas se reunieron a puertas cerradas para llegar a un consenso. No obstante, el juicio a los cuatro oficiales de policía que habían golpeado salvajemente a Rodney King estaba por comenzar aproximadamente cien kilómetros al norte, en Simi Valley, cuya población era en más de un 80% blanca, y la sensación general era que se avecinaba algún tipo de calamidad.

Una foto de Ice Cube estrechando la mano de David Kim, el presidente de KAGRO de Southern California, apareció en la portada del *Korean Times* bajo el titular ICE CUBE, EL PACIFISTA. A pesar de que la reunión se había llevado a cabo en febrero, la imagen y el artículo se publicaron en el número editado el 4 de mayo de 1992. Parecía, a la vez, una gran y trágica ironía y una celebración ambivalente de un momento que ahora se sentía muy lejano en el tiempo.

"La historia dicta que cada generación tiene que librar su propia batalla por la libertad. Y el tiempo que cada período histórico nos da para hacerlo es corto."

Richie Perez

LOOP 9

LA GRAN APUESTA
1992-2001

16.

TENEMOS QUE RESOLVERLO

PAZ Y REBELIÓN EN LOS ÁNGELES

PERIODISTA: ¿No se siente culpable su defendido por todos los disturbios que han tenido lugar? [...] ¿No carga con el peso de la culpa?
STEVE LERMAN, ABOGADO DE RODNEY KING: King está orgulloso de ser un afroamericano que vive en Los Ángeles en 1992, al igual que estaba orgulloso de serlo en 1991. Lo que lo atormenta es la sensación de ultraje y vergüenza que le han provocado esos oficiales. Él no es culpable de nada. Los oficiales que golpearon a Rodney King son los que tendrían que sentirse culpables. Mi cliente es inocente, no ha hecho nada malo.
PERIODISTA: ¿No siente que debiera disculparse por nada?
Diálogo en la conferencia de prensa del 1º de mayo

Cuando el jurado de Simi Valley dio su veredicto el 29 de abril de 1992, en el juicio de los cuatro oficiales blancos que habían golpeado a Rodney King, las pandillas ya habían llegado a una tregua, a unos ochenta kilómetros de distancia, en los complejos de viviendas públicas de Watts.

Desde los años setenta, muchos mediadores intentaban infructuosamente lograr acuerdos entre las pandillas. La gran magnitud del conflicto los apabu-

llaba. La velocidad con la que estas crecían y aumentaban el nivel de violencia en los conflictos era tal que las organizaciones que trabajaban para resolverlos, siempre escasas de recursos, no daban abasto. Incluso cuando conseguían que dos pandillas pactaran una tregua no era seguro que otras fueran a seguir su ejemplo automáticamente. De hecho, era posible que dedujeran que la tregua les ofrecía una oportunidad perfecta para conquistar los barrios que habían depuesto las armas.

Las características demográficas de Los Ángeles también complicaban las negociaciones de paz. Antes, las pandillas estaban divididas mayormente por razas: los mexicanos peleaban contra otros mexicanos, los negros contra otros negros, y los asiáticos contra otros asiáticos. En la década del ochenta, sin embargo, el entramado étnico se había vuelto más complejo. En el área que abarca desde Carson hasta Compton aparecieron pandillas samoanas que a menudo se afiliaban con las bandas negras de los Bloods o los Crips. Los camboyanos y los latinos se trenzaron en sangrientos enfrentamientos en Long Beach. Los salvadoreños peleaban con los mexicanos desde MacArthur Park hasta el Valley. Había negros y latinos en guerra que combatían en la playa de Venice.

En 1980, mil quinientos pandilleros latinos asistieron a una conferencia de paz entre bandas en la California State University, en Northridge, en la que se pactó un tratado que duró un año y medio. En 1984, otro tratado en Hawthorne reunió a una cantidad considerable de las bandas de los *Sureños*.[1] De cualquier forma, ambos acuerdos de paz estaban condenados al fracaso debido a los bruscos cambios que atravesaban las calles. El tráfico de crack se estaba expandiendo. Las pandillas simplemente ya no podían deponer las armas y ceder sus barrios.

Luego de los disturbios en Long Beach Arena en 1986, KDAY patrocinó un programa radial antipandillas con Run DMC y Barry White, ex miembro de los Businessmen, una banda de Watts previa al levantamiento. El programa recibió más de mil quinientas llamadas. La emisora decidió entonces organizar un concierto y un encuentro bajo el lema "Un día de paz" en noviembre. Estos eventos brindaban apoyo a los esfuerzos del Community Youth Gang Services (o CYGS), grupo que intentaba pactar una tregua por las festividades que se extendería desde el Día de Acción de Gracias hasta después de Año Nuevo.

1. En español en el original. Los Sureños son un grupo de pandillas hispanas vagamente afiliadas entre sí, vinculadas con la mafia mexicana. [N. del T.]

La CYGS logró que docenas de pandillas firmaran treguas temporales, entre ellas diversas bandas latinas del Eastside y los Bounty Hunter Bloods, cuyos miembros eran mayormente negros de las viviendas públicas de Nickerson Gardens, en Watts. En 1988, varias organizaciones afroamericanas religiosas, de derechos civiles y sin fines de lucro, habían emprendido proyectos paralelos que competían entre sí para forjar una tregua más amplia y duradera. Una serie de desacuerdos entre los líderes comunales puso fin a esas iniciativas, pero la idea cautivó a muchos activistas y pandilleros clave. El momento decisivo se dio en una cumbre de paz realizada más adelante en ese mismo año, donde uno de los miembros de los Cirkle City Piru llamado Twilight Bey se puso de pie ante los flashes de los camarógrafos y estrechó la mano de Danifu, cofundador de los Crips.

Los demás todavía no estaban listos para algo así. Los medios se equivocaban cuando afirmaban que Bey era un pandillero con suficiente rango como para tomar este tipo de decisiones. Y si bien él mismo nunca había afirmado serlo, otros Bloods de su propia banda empezaron a ir a su casa para amenazarlo de muerte. Bey se mantuvo firme. Primero les dijo que estaba dispuesto a dar su vida por la paz, después defendió su posición a los golpes, y finalmente se fue ganando, poco a poco, el respeto de sus camaradas. Era uno de los primeros ejemplos de la aparición de una nueva camada de soldados callejeros.

LA GEOGRAFÍA LETAL DE WATTS

Bey provenía de los complejos de viviendas de Hacienda Village, en Watts. Durante la década del cincuenta, las Watts Towers, ese regalo de Simon Radia mediante el cual mutó basura en belleza, señalizaban el epicentro físico y psicológico de la ciudad. Después del levantamiento de 1965, el centro de la acción se desplazó a la 103rd Street, colmada de ajetreo y esplendor revolucionario. En el transcurso de la larga decadencia que comenzó en los años setenta, los cuatro proyectos de viviendas públicas más importantes –Jordan Downs en el noroeste, Imperial Courts en el sudeste, Nickerson Gardens en el suroeste y Hacienda Village en el noroeste– se convirtieron en el alma atormentada de Watts, el corazón que marcaba el latido irregular de la urbe.

Las viejas vías ferroviarias se extendían en medio de la ciudad. La línea de trenes que en el pasado había traído del sur a negros con grandes sueños ahora re-

presentaban la línea divisoria entre los Bloods al oeste y los Crips al este. En Hacienda Village estaban los Cirkle City Piru, y en Nickerson Gardens, los Bounty Hunter Bloods. Del otro lado se encontraban los Jordan Crips, y en Imperial Courts, los PJ Watts Crips. La escuela Edwin Markham Intermediate School, ubicada directamente enfrente de las tres estructuras principales de las Watts Towers, cruzando las vías, estaba en el corazón mismo de la problemática ciudad.

Las autoridades escolares estimaban que la décima parte del alumnado pertenecía a alguna pandilla, pero los mil seiscientos alumnos de séptimo, octavo y noveno grado sabían que el porcentaje en realidad alcanzaba aproximadamente el 30%. La llamaban "Gladiator School" [Escuela de Gladiadores]. Allí era donde los chicos atravesaban los ritos de iniciación de las pandillas.

"Todas las facciones iban a esa escuela", explicó Aqeela Sherrills, que se crio con su hermano mayor, Daude, en el complejo de viviendas Jordan Downs. "En el 78, a uno de los chicos de mi barrio lo mató ahí otro de Nickerson Gardens. Y eso desencadenó una guerra. Así que cuando yo entré a la escuela en el 81, el lugar daba miedo."

Los jóvenes de mayor edad en el barrio, comentó Sherrills, "nos decían que si alguien nos preguntaba de dónde éramos, había que dispararle. Era como una señal de que te iban a emboscar. Alguien me preguntó a mí de dónde era, y yo pensé: 'Bueno, lo dijo'. Y entonces lo ataqué por sorpresa, nos pusimos a pelear y después terminé asociándome a la banda". Le gustara o no le gustara, lo cierto es que había empezado a representar a los Jordan Downs Crips.

En 1984, cuando Aqeela estaba en noveno grado, él y sus amigos se pelearon con unos chicos de Nickerson Gardens. Al poco tiempo, esa misma tarde, mientras estaban sentados en las gradas del campo de atletismo, sus rivales volvieron con armas y le pegaron un tiro en la cabeza a su mejor amigo. Chicos que apenas unos años atrás jugaban juntos en las ligas deportivas ahora eran enemigos a muerte, víctimas del cruel destino que les había deparado la historia y la geografía.

LA NUEVA NACIÓN NEGRA

En 1986, el liderazgo de las pandillas de Jordan Downs había comenzado a cambiar. Los Jordan Down Crips estaban desapareciendo y una nueva generación de Crips había surgido para reemplazarla. Esta se fue agrupando en distintas facciones a lo largo de los complejos de viviendas, como los Playboy Hoo-Rides, los JDC, los Eastside Kids, los Sunset Ave. Boys, los Young Hustlas y los Watts Baby Locs. Con el tiempo, los Baby Locs dominaron al resto y empezaron a "reclutar" a los jóvenes de las demás bandas para formar un grupo que abarcaría al resto: los Grape Street Crips. El "reclutamiento", de acuerdo con Daude Sherrills, consistía "en un combate en el que todos peleaban entre sí. Eso formaba parte del proceso de iniciación". Los nuevos Grape Streets se ubicaban fuera de la dicotomía tradicional entre Crips y Bloods. En lugar de usar rojo o azul, señaló Daude, "el barrio entero empezó a vestirse de violeta".

En la secundaria, Aqeela se distanció de las pandillas, consiguió un empleo después de clases vendiendo golosinas en los relucientes barrios de las afueras del condado de Orange y logró ingresar en 1988 a la California State University, en Northridge. Para Daude, todo fue más difícil. Como estaba decidido a recuperar el tiempo que había perdido al ser expulsado en tercero y repetir un año, se inscribió en una escuela nocturna y finalmente se graduó en 1986. Aun así, al igual que la mayoría de los jóvenes de dieciocho años en Watts, Daude no tenía oportunidades laborales y acabó volviendo a su anterior estilo de vida.

"Consumía crack, vendía marihuana, me peleaba con mis rivales, escapaba de las redadas y los tiroteos y todo lo demás. Solo trataba de sobrevivir. La verdad, no me importaba mucho si terminaba vivo o muerto. No había nadie que pusiera el ejemplo, no había docentes, pastores, imanes ni nada de eso", dijo. Lo que veía, en cambio, era cómo sus amigos se dirigían inexorablemente a la cárcel o a una muerte prematura. Y cuando cumplió veinte años y se enteró de que su novia estaba embarazada de su primer hijo, Daude por fin decidió que era hora de salvarse.

Tanto Daude como Aqeela se habían criado con la Nación del Islam y ambos notaron que Louis Farrakhan había lanzado la campaña "Stop the Killing". Al otro lado de la ciudad, el imán Mujahid Abdul-Karim, de la mezquita local Masjid al-Rasul, estaba trabajando junto con los pandilleros originales de Nickerson Gardens para terminar con la violencia, proyecto en el que participaba también Loaf, uno de los Bloods que había desatado la guerra con Jordan Downs en la Edwin Markham Intermediate School a fines de los setenta. En el gimnasio de Nickerson Gardens, los mediadores pintaron un nuevo mural titulado "Crossfire (The First Word on Peace)" [Fuego cruzado (las pri-

meras palabras sobre la paz)] y dedicado a las docenas de vecinos que habían muerto en las guerras entre pandillas. En la pared podían leerse las palabras MANTENGAN VIVO EL FUTURO y NADIE PUEDE DETENER ESTA GUERRA SALVO NOSOTROS.

En Northridge, Aqeela se empapó de la música de KRS-One, X-Clan y Public Enemy, leyó un libro que lo conmocionó (*The Evidence of Things Not Seen*, de James Baldwin, sobre una serie de asesinatos de niños en Atlanta), se unió a la Black Student Union y se embarcó en un viaje interior para descubrirse a sí mismo. Se convirtió al chiismo fundamentalista y estudió egiptología, *Supreme Mathematics* y otras disciplinas esotéricas. Aqeela estaba en busca de una misión a la que pudiera dedicar su vida, y mientras miraba un mapa de Watts, un día, la encontró.

"Una de las cosas de las que me di cuenta es que tres de los cuatro complejos de viviendas públicas más importantes –Jordan Downs, Imperial Courts y Nickerson Gardens– formaban un ángulo de exactamente noventa grados. Y la hipotenusa iba de Nickerson Gardens hasta Jordan Downs, lo que, según mis estudios, era la Línea de Dios, la línea infinita", dijo Sherrills. "Mi epifanía consistió en ver que, si conectábamos estos dos complejos, si lográbamos un acercamiento entre ambos vecindarios, podríamos crear un efecto dominó que llevaría la paz a lo largo y ancho del país." La geografía había cifrado sus destinos, pero la historia no tenía por qué perpetuar su yugo. Aquí había evidencia de un poder superior, de una creatividad trascendental, de un plan maestro.

Aqeela le comunicó esta revelación a Daude, quien había dejado de lado la ropa violeta de los Grape Street Crips para adoptar un atuendo africanista y había comenzado a organizar campañas para promover la paz en Jordan Downs. Primero formaron la African Brothers Collective, reclutando a activistas estudiantiles negros de la UCLA, la California State University, Northridge, y la University of Southern California para que se sumaran a los jóvenes de los complejos de viviendas de Watts. Después llevaron a cabo sesiones de estudio grupales y demostraciones. Por último, empezaron a hablar con sus compañeros de los Grape Streets Crips, enmarcando los intentos de paz en el nuevo lenguaje e imaginario de las calles.

Aqeela remarcó: "Tuve que convencer a los chicos del barrio de que teníamos que ser nosotros quienes iniciáramos el proceso. Yo lo explicaba así: cuando uno combina el rojo y el azul, que representan a los Nickersons y los PJ, se obtiene el violeta, Jordan Downs. Y la idea de las uvas era que estaban todas en la misma viña, todas conectadas".

En Jordan Downs y Nickerson Gardens, African Brothers Collective interrumpía los juegos de dados y daba discursos bajo una bandera roja, negra y verde. También coreaban: "I don't know but I've been told/ African people on a mighty road./ Let's destroy the old plantation/ now we're gonna build a new Black nation" [No lo sé, pero me han dicho/ que el pueblo africano está encaminado a hacer grandes cosas./ Destruyamos la vieja plantación/ ahora que vamos a construir una nueva nación negra]. Estaban actualizando el espíritu de 1966 con el conocimiento que habían adquirido en los márgenes de la sociedad durante las tribulaciones pandilleras de los ochenta.

"Debido a esta transición, a las fuerzas de seguridad les estaba costando mantener la situación tal como estaba. Las pandillas eran trabajo seguro para ellos", dijo Aqeela. "Así que empezamos a hacerle frente a la policía."

El grupo distribuía información sobre los derechos de todo ciudadano, pintaba mensajes contra los policías en las paredes e intervenía para detener las golpizas policiales. En los complejos de viviendas, la fascinación empezó a reemplazar el miedo. La cantidad de voces que reclamaban la paz aumentó.

FIGURAS PATERNAS

Al mismo tiempo, Jim Brown, la estrella de fútbol americano y del cine, estaba buscando a la nueva generación de líderes. Después de su glorioso paso por la NFL y del estrellato cinematográfico, Brown había dedicado su vida a luchar por las causas del nacionalismo negro. Elaboró, por ejemplo, un programa de orientación y desarrollo personal que él en persona enseñaba en las cárceles. Pero sentía que debía hacer algo aún más importante. Y cuando vio a Chuck D en una entrevista por televisión, se sintió súbitamente inspirado. "Ahí afuera hay una cultura nueva, con música nueva y un lenguaje nuevo", explicó. "La NAACP ha servido de mucho en los tribunales, y la Urban League ayuda a la gente a conseguir trabajo. Sin embargo, están en otro nivel que las personas que viven en las calles o que acaban de salir de prisión. No pueden identificarse con ellos." Con una mezcla de fascinación y preocupación, Brown veía cómo su viejo amigo Farrakhan expandía su labor con las pandillas.

Desde sus mezquitas en Compton y South Central, la Nación del Islam enviaba "God Squads" [patrullas de Dios] a los barrios para convertir a los pandilleros y hablar de una posible paz. No obstante, ahora parecían estar bajo un escrutinio intenso por parte de las autoridades. Justo antes del amanecer del 3 de enero de 1990, un patrullero con dos oficiales de policía de Los Ángeles siguió a los trece integrantes de una de estas patrullas musulmanas negras, quienes viajaban en una caravana de tres automóviles hacia un gimnasio de Crenshaw para realizar sus ejercicios matutinos. La policía detuvo a uno de los vehículos a causa de una infracción de tránsito. Uno de los musulmanes dio un paso al frente para cuestionar la multa, mientras los demás rodeaban a los oficiales. Estos pidieron refuerzos por radio. Se armó una pelea. Al final, veinticuatro oficiales de policía, cuatro de los cuales resultaron heridos, redujeron a los trece musulmanes a bastonazos y con un *taser*.

Representantes de la Nación del Islam se reunieron con la policía de Los Ángeles unas semanas después para aliviar la tensión entre ambos bandos. Pero al día siguiente, el 23 de enero, un grupo de oficiales, bajo el mando del *sheriff* de Los Ángeles, hirió a un musulmán negro y le disparó a Oliver X. Beasley en la cabeza, luego de que otra infracción de tránsito diera lugar a una confrontación violenta. Los de mayor edad recordaron la saña con la que las autoridades habían atacado a las mezquitas de la Nación del Islam y las Panteras Negras en el pasado. Los más jóvenes, fueran o no pandilleros, comenzaron a buscar a alguien que pudiera defenderlos y protegerlos, a una suerte de figura paterna.

Louis Farrakhan se apresuró a volver a Los Ángeles. En el funeral de Beasley, el líder de la Nación del Islam lo alabó por ser un hombre dedicado a ponerle fin a la violencia de las pandillas y el tráfico de crack. "Los *dealers* venden drogas en las esquinas y nadie hace nada al respecto", dijo. "Pero ni bien alguien se pone un traje y un moño y trata de resolver el problema, viene la policía y lo mata."

La semana siguiente, Farrakhan volvió a hablar en público, esta vez ante una enorme multitud de veinte mil personas en el estadio Memorial Sports Arena, y advirtió a la policía y los *sheriffs* que la ciudad estaba a punto de estallar. "Cuando llegue un punto en el que no podamos seguir tolerando este tipo de atropellos, nos levantaremos contra su autoridad", declaró. "Y preferimos la muerte a vivir como sus perros."

Miles de Crips y Bloods se encontraban en la audiencia, y Farrakhan se dirigió especialmente a ellos durante el resto de su discurso. "Detengan la matanza", les dijo, parado debajo de una imagen de Beasley de cuatro metros y medio. "¿Por qué gatillamos los unos contra los otros? Nos estamos matando."

Mientras hablaba, otro mensaje circuló entre el público: Farrakhan y Jim Brown iban a presidir un encuentro ese fin de semana para negociar un alto el fuego. La reunión se llevaría a cabo en la mansión de Brown, en Hollywood Hills, un territorio neutral que se eleva por encima de la ciudad.

APRENDER A HABLAR

Visto desde la terraza de Brown, el entramado de la ciudad se derramaba a lo lejos hacia el sur, desde los montes al oeste hasta la costa. Incluso los violentos atardeceres de la urbe, velados por el esmog, debían cobrar un aspecto muy distinto ahí arriba.

Más de doscientos Crips y Bloods de barrios de toda la ciudad habían ido a lo de Brown, incluyendo a los hermanos Sherrills, Twilight Bey y uno de los miembros originales de los Bloods, T. Rodgers, oriundo de uno de los barrios de Inglewood conocido como "The Jungle" [la Jungla]. Louis Farrakhan pronunció una oración a favor de la paz. Brown tomó la palabra para decir que el encuentro no tenía ningún fin ulterior o secreto: se trataba de un espacio seguro donde iban a poder hablar francamente, descargarse y debatir la idea de comenzar un movimiento por la paz. Luego Farrakhan, su hijo Mustapha y Brown se sentaron para escuchar. Y de a poco, dejando atrás años de sangre derramada, los pandilleros se pusieron de pie y hablaron uno tras otro.

Después de la reunión, los esfuerzos para lograr la paz se intensificaron. Brown abrió las puertas de su casa a los pandilleros: primero organizaba fiestas y luego empezó a llevar a cabo reuniones todos los miércoles a la noche. Los miembros de los Rolling 60s, los Rolling 40s, los Harlem 30s Crips, los Venice Shoreline Crips y los Van Ness Gangster Bloods –facciones que habían librado algunas de las guerras más cruentas de la ciudad– se acercaron a participar.

"Los jóvenes expresaron su enojo y dolor, pero también el deseo de comunicarse", subrayó Twilight Bey. "Nos hicieron preguntas que no se habían planteado antes: '¿Qué vamos a hacer para cambiar nuestra situación?'; '¿Tenemos el poder de hacerlo?' [...] '¿Podemos hacer valer nuestra opinión en el mundo de la política?' '¿Qué es lo que se necesita para lograr cambios?'."

Aqeela y Daude Sherrills, Bey, Rodgers y muchos otros se transformaron en el núcleo de la nueva organización de Brown, Amer-I-Can.[2] Juntos renovaron el programa elaborado por Brown, el cual, de acuerdo con Aqeela, "se convirtió en la base que haría posible la paz. Creó un lenguaje común con el que podíamos comunicarnos. Además, obligaba a las personas a responsabilizarse de sus propias vidas y a no culpar a los demás por la situación en la que se encontraban".

Twilight Bey y sus compañeros empezaron a organizar treguas entre los Bloods de Hacienda Village. El imam Mujahid, Big Hank, Donny, Brother Bobby y otros hicieron lo propio en Nickerson Gardens. Los hermanos Sherrills abrieron un local enfrente de Jordan Downs para vender incienso y ropa de segunda mano, ofrecer comida gratuita a los indigentes y realizar encuentros por la paz. Brown pagaba el alquiler. Cuando Amer-I-Can obtuvo su primer contrato en Nickerson Gardens, todos colaboraron para impartir lecciones a la nueva generación de jóvenes pandilleros de la escuela Markham.

Aun así, a pesar de los renovados esfuerzos por alcanzar la paz, a fines de 1990 las guerras entre pandillas ya habían dejado un saldo de seiscientos noventa muertos: otro récord trágico. El año siguiente vino aparejado de una nueva sensación de urgencia. En marzo, golpearon salvajemente a Rodney King y asesinaron a Latasha Harlins; en junio, tres policías involucrados en las redadas de Dalton Avenue fueron exonerados de varios cargos de vandalismo.

En Nickerson Gardens, Hacienda Village y Jordan Downs, los líderes estaban casi listos para negociar una tregua. Imperial Courts, no obstante, seguía siendo una incógnita. La banda de PJ Watts de ese complejo de viviendas estaba bajo las órdenes de un pandillero experimentado, Tony Bogard, quien hacía poco había sido arrestado por disparar contra la hermana de uno de los miembros de los Grape Street Crips. A esta altura, la guerra entre los PJ y los Grape Streets se había extendido durante al menos dos años, y muchos opinaban que Bogard no estaba de humor para treguas.

2. Juego de palabras intraducible entre *american* [americano] y *I can* [yo puedo]. [N. del T.]

El día siguiente al Día de Acción de Gracias, dos semanas después del fallo que condenó a Soon Ja Du a apenas cinco años de libertad condicional, la policía acudió a Imperial Courts luego de recibir un llamado durante un apagón momentáneo. Al llegar, oyeron disparos y pensaron que habían caído en una emboscada; asustados, comenzaron a disparar en dirección al patio de juegos. Cuando la balacera llegó a su fin, Henry Peco ya estaba muerto, con cinco heridas de bala en el cuerpo –una entre los ojos–, tirado en el arenero. Los vecinos salieron del complejo para apedrear y tirar botellas a los policías. Antes de retirarse, detuvieron a una de las primas de Peco, que había abrazado su cuerpo ensangrentado mientras trataba de reanimarlo. Temían que hubiera manipulado la evidencia de la escena del crimen.

Peco era un antiguo residente de Imperial Courts que se había mudado a Sacramento después de cumplir una condena de dos años a principios de los ochenta. Le había ofrecido asilo a su primo menor, Dewayne "Sniper" Holmes, un ex integrante de los PJ Watts Crips que estaba tratando de alejarse de la vida en las calles. Ambos habían regresado de Sacramento a Imperial Courts ese fin de semana para pasar la cena del Día de Acción de Gracias con su familia. Según los vecinos, cuando le dispararon, Peco estaba sacando a los niños del patio de juegos para llevarlos a sus departamentos. La policía, en cambio, afirmó que Peco los había atacado con una AK-47. Nunca se encontró el arma.

Los activistas de la comunidad organizaron protestas contra la brutalidad policial y aumentaron su apoyo a la congresista Maxine Waters y a Jesse Jackson. Tres semanas después del incidente, la policía destruyó un altar conmemorativo en honor a Peco en el patio del complejo de viviendas. Ahora la gente del barrio recibía a cada oficial que veía a botellazos.

La policía respondió con redadas periódicas a los vecinos de la zona. Luego, en la víspera de Año Nuevo, con la excusa de prevenir que la gente celebrara con disparos al aire, la fuerza policial llevó a cabo la redada más importante, durante la cual no confiscaron ni una sola arma pero arrestaron a cuarenta y cuatro personas. La situación en la ciudad era tensa de por sí después del juicio de Rodney King y del homicidio de Harlins, y ahora Imperial Courts estaba a punto de convertirse en un tercer foco de conflicto. Al poco tiempo, investigadores del FBI y un mediador del Departamento de Justicia de los Estados Unidos enfilaron hacia el complejo de viviendas. Al llegar, vieron escrito en las paredes: ASESINOS DE POLICÍAS DE LOS ÁNGELES.

ALTO EL FUEGO

El primo de Peco, Dewayne Holmes, vio cómo la tensión aumentaba e intentó disuadir a los PJ de desatar una guerra contra la policía. En una reunión del Henry Peco Justice Committee [Comité de Justicia por Henry Peco], el imán Mujahid se acercó a Holmes y lo persuadió de que la muerte de su primo podía ayudar a lograr una tregua permanente. Holmes decidió que estaba dispuesto a sacrificarse y, arriesgando la vida, se adentró primero en Jordan Downs para pedir a los Grape Street Crips que pactaran una tregua hasta el entierro de Peco. Luego recorrió la "Línea de Dios", cruzando las vías del tren y entrando a Nickerson Gardens para pedir lo mismo a los Bounty Hunter Bloods.

Así fue cómo se iniciaron las delicadas negociaciones de paz, un domingo de marzo, facilitadas por Daude Sherrils y Mujahid en su mezquita Masjid al-Rasul, en la 112th Street y la Central Avenue. Al primer encuentro asistieron menos de diez personas, entre ellas Holmes, su madre y Twilight Bey. "Muchos pandilleros desconfiaban", explicó Daude Sherrills. "Querían asegurarse de que no era una emboscada."

Sin embargo, los encuentros fueron creciendo de un modo exponencial y continuo. "En lugar de ocho chicos, había casi cincuenta, y después cien", dijo. Todos sentían que estas charlas iban a ser históricas. En abril, afirmó Daude, "había llegado la hora".

Este envió a otro integrante de Amer-I-Can, Anthony Perry, a buscar algún documento que sirviera de modelo para la tregua. En la biblioteca del Von Kleinsmid Center for International and Public Affairs, en la University of Southern California, Perry encontró un acuerdo de alto el fuego de 1949, redactado por las Naciones Unidas, que temporalmente puso fin a las hostilidades entre Egipto e Israel. Impresionado con el valor histórico del documento, lo copió a mano y luego intentó traducirlo a un lenguaje que fuera compatible con Watts.

Perry y Daude terminaron de bosquejar el acuerdo de armisticio, modificándolo para aludir a los ataques en auto y los tiroteos arbitrarios, y adaptándolo a la vaga estructura de liderazgo en las pandillas, que básicamente se dividía entre quienes tomaban decisiones y los soldados que las llevaban a cabo. El texto, ahora titulado "Tratado de Paz Múltiple", reclamaba que "se volviera a un estado de paz permanente en Watts, California" y "abrieran nuevamente negocios con propietarios negros, se impulsaran desarrollos económicos y se fomentaran avances en los programas educativos".

"El alto el fuego entre los representantes de todas las partes en la comunidad se reconoce por el presente como un paso necesario para reestablecer la paz en Watts, California", se leía en el documento. "Se respetará el derecho de cada parte a disfrutar de su seguridad y libertad sin temor a ataques de las demás partes."

Daude Sherrills añadió un apéndice titulado "Código de United Black Community", una serie de reglas de conducta para pandilleros. Empezaba así: "Acepto el deber de honrar, respetar y defender el espíritu de los colores rojo, azul y violeta, y de enseñar a las familias negras sobre su legado y su larga lucha a favor de la libertad y la justicia". Asimismo, advertía acerca de los peligros del uso del alcohol y las drogas y de palabras como "negro" y "puta", e incluso fijaba reglas de etiqueta a la hora de exhibir prendas con los colores de las pandillas y los signos de cada banda. Por último, promovía la alfabetización, la asistencia escolar, los programas de inscripción al padrón electoral y las inversiones en la comunidad.

Sherrills y Perry presentaron el tratado a los organizadores y representantes de la tregua en la mezquita. Todos aceptaron respaldar el documento y difundir el mensaje en sus respectivos barrios. El 26 de abril de 1992, tres días antes del veredicto en el caso de Rodney King, la tregua entró oficialmente en vigencia.

EL MOMENTO DE HACER REALIDAD LA PAZ

Aun así, como recordó Aqeela, "nadie había ido a ninguno de los territorios todavía". El 26 de abril a la tarde, él estaba sentado en Jordan Downs con otros Grape Street Crips. Veinte años de sangre derramada y cuatro de labor para fomentar la paz estaban por llegar a su culminación. Los hermanos Sherrills y los mediadores de la pandilla se subieron a una van y se dirigieron hacia el sur.

"Fuimos hasta el territorio de los PJ", relató Aqeela. "Cuando nos vieron, salieron y nos dijeron: 'Vamos, vengan al gimnasio, tenemos que hablar'. Así que entramos y ahí estaba Tony Bogard, que decía: 'Amigos, esto no es así de sencillo, no puede pasar así. Va a tardar años'. Pero también había un grupo de los nuestros, de varios pandilleros con más experiencia, más grandes, de Jordan Downs, y estuvieron un rato discutiendo.

"Cuando salimos, muchos de los más jóvenes nos preguntaron: 'Mierda, ¿ustedes se suman?'. '¡Nos sumamos!', contestamos. '¿Pero ustedes se suman?', repitieron. '¡Sí, nos sumamos!'", contó entre risas. "Y mientras en el gimnasio seguían hablando, nosotros estábamos afuera, celebrando, gritando a coro '¡Vivaaaa! ¡Watts, Watts!'.

"Después de eso, todos se sumaron. Nos llamaban por teléfono para avisarnos: '¡Empezó la tregua!'. Esa noche estaba todo el mundo en lo de los PJ; había probablemente dos o tres mil personas. Todos al aire libre. Había madres llorando, tipos que hasta entonces habían tenido que entrar a hurtadillas a ese territorio para poder ver a alguna chica del barrio... Era una locura. ¡Había llegado el Tratado de Paz, *baby*!"

Dos días después, la fiesta se desplazó a Nickerson Gardens. La gente ató trapos azules, rojos y violetas. Varias generaciones celebraron juntas. Parecía una reunión familiar. La guerra había terminado.

Bandas de toda la ciudad se acercaron para participar en los festejos. La mayoría no podía creer que realmente hubiera vuelto la paz. "Todos los barrios empezaron a decir: 'Oigan, si Watts puede hacerlo, nosotros también'", señaló Daude. "Había gente de Compton, de South Central. Venían facciones rivales, y nosotros estábamos negociando un alto el fuego con *sus* rivales al mismo tiempo, en los mismos complejos de viviendas."

Era mucho más lo que estaba en juego ahora. Contra todo pronóstico, habían logrado construir una infraestructura de comunicación para la paz. Pero si querían que esta durara, iban a necesitar algo más que palabras. Hacían falta empleos, servicios y apoyo. Por eso, el 28 de abril, mientras en Nickerson Gardens la gente seguía festejando, los mediadores marcharon con doscientos cincuenta miembros de los Crips y los Bloods de siete barrios distintos hasta el centro municipal para anunciar la tregua en una reunión del Concejo de la ciudad de Los Ángeles.

"Hicimos una presentación ante el Concejo, y les dijimos que estábamos colaborando para poner fin a la ola de violencia en Watts", explicó Aqeela. "Les dijimos que queríamos obtener acceso a algún tipo de financiación."

Sin embargo, los miembros del Concejo no se mostraron muy entusiasmados. Uno de ellos les sugirió que se postularan a una beca de quinientos dólares, afirmó Aqeela, "y entonces nos dieron las gracias y nos sacaron de allí lo más rápido posible".

La tarde siguiente, la última celebración iba a tener lugar una vez más en Jordan Downs, el punto final del triángulo. El patio estaba repleto y la música sonaba a todo volumen cuando se anunciaron los veredictos.

MOSTRÉMOSLES CÓMO NOS SENTIMOS

A la una de la tarde del miércoles 29 de abril de 1992, el jurado de Simi Valley informó que había llegado a una decisión sobre nueve de los diez cargos contra los cuatro policías, pero que no habían podido reconciliar sus opiniones con respecto al último. Desde hacía una semana que deliberaban al respecto, lo que había provocado una gran agitación y ansiedad en la ciudad. El juez Stanley Wisberg anunció que se leerían los veredictos a las tres de la tarde, dando a las autoridades tiempo suficiente de prepararse para cualquier posible manifestación de disgusto.

A eso de las tres y cuarto, se dictaron los diez veredictos. Todos los acusados fueron absueltos. El último cargo –abuso de poder en el desempeño de funciones públicas de parte del oficial Lawrence Powell– había sido desestimado finalmente por mayoría, ocho a cuatro.

Unos cuarenta y cinco kilómetros al sureste, cerca de la intersección entre la Florence Street y la Normandie Avenue, en South Central, los muchachos debatían qué era lo que iban a hacer. Este era el territorio de los Eight Tray Gangster Crips, la banda que se haría famosa gracias a las memorias de prisión escritas por Sanyika Shakur o, como se lo conocía antes, Kody "Monster" Scott.

Mientras Shakur cumplía su condena, su hermano, Kershaun, había asistido a la universidad al igual que Aqeela Sherrills y se había convertido en un promotor de la paz. Pero ahora su posición era clarísima. "Había algunos que decían 'Escribamos carteles y armemos una protesta pacífica'", le comentaría Kershaun al reportero Jeffrey Anderson años después. "Yo dije: 'Rompamos todo y mostremos a los que están en el poder cómo nos sentimos'."

A las cuatro de la tarde, cinco jóvenes pandilleros entraron a Pay-Less Liquor and Deli en la Florence Street y la Dalton Avenue y agarraron varias botellas de 8-Ball. Cuando el hijo del propietario coreano, David Lee, les bloqueó la salida, uno de los chicos le rompió una botella en la cabeza. "¡Esto es por Rodney King!", gritaron antes de salir corriendo.

En la esquina de la Florence Street y la Normandie Avenue, varios muchachos estaban tomando en exceso y andaban de parranda. Algunos empezaron a golpear con bates de béisbol las ventanas de los automóviles que pasaban cerca. Cuando llegaron los primeros patrulleros a la intersección, la gente los apedreó. Dos oficiales de policía persiguieron a uno de los agresores, un adolescente de dieciséis años, por un callejón, lo atraparon al intentar trepar un alambrado y lo ataron de pies y manos, mientras gritaba "¡No puedo respirar!". Más de dos docenas de patrulleros acudieron al lugar. Hubo otros dos arrestos.

No obstante, en esa esquina, la gente había perdido el miedo. En los setenta, se podía escuchar corear: "¡Llegó la hora de la Nación!". Ahora, en la ciudad se oían voces que gritaban: "¡Llegó la hora de las uzis! ¡Esta noche van a morir policías!". A las seis menos cuarto, por orden del teniente Mike Moulin, la policía se retiró con los tres detenidos a un puesto de comando improvisado en una estación de ómnibus al norte, en la 54th Street y la Arlington Avenue, donde se estaban reuniendo otros oficiales.

EL PRIMER DERRAMAMIENTO DE SANGRE

A esa altura, atacaban a cualquiera que tuviera la mala suerte de cruzar la intersección entre la Florence Street y la Dalton Avenue y no fuera negro. Al pasar con su camión una hora más tarde, Reginald Denny se terminaría convirtiendo en la víctima más famosa de los disturbios,[3] pero la mayoría de las víctimas eran inmigrantes asiáticos o latinos. En casi todos los casos, fueron afroamericanos quienes acudieron en su ayuda, un hecho que los medios luego dejarían de lado en su apuro por caracterizar estos incidentes como "disturbios raciales".

Los líderes comunales y civiles iban a reunirse para llevar a cabo una misa por la paz en el corazón simbólico del movimiento de los derechos civiles de Los Ángeles, la Primera Iglesia Episcopal Metodista Africana, once kilómetros

3. Reginald Denny era un camionero blanco al que un grupo de cuatro jóvenes negros sacó de su vehículo y golpeó brutalmente el 29 de abril de 1992. Denny sufrió más de noventa fracturas craneales que lo dejarían con secuelas irreversibles. El ataque fue registrado y emitido en vivo por los noticieros. [N. del T.]

al norte. Dos activistas de South Central, Karen Bass y Sylvia Castillo, directoras titular y adjunta de la organización Coalition for Substance Abuse Prevention and Treatment, se dirigían a la iglesia por la Florence Street después de haber pasado otro día entero contando la cantidad de licorerías en la zona y diagramando un mapa de su ubicación en el barrio. Ambas estaban realizando un estudio para una campaña que habían inaugurado en enero, con la intención de clausurar quince licorerías que fomentaban el delito y resultaban especialmente perjudiciales para la comunidad.

Castillo seguía a Bass cuando esta aminoró la velocidad en la Normandie Avenue. La muchedumbre había destruido la cortina metálica de la licorería de Tom Suzuki y estaba sacando los cajones de alcohol a la vereda. También habían tomado llantas de la estación de servicio y las habían prendido fuego, dispuestos a cortar la calle. Cuando Bass, de raza negra, puso la señal de giro, la dejaron pasar; pero arrojaron piedras, pedazos de cemento y botellas de cerveza contra el automóvil de Castillo. La ventana del asiento del acompañante y el parabrisas estallaron. Súbitamente, un hombre metió parte del cuerpo en el vehículo y trató de abrir la puerta del lado del conductor. "¡Puta, te vamos a matar!", gritó. Castillo pisó el acelerador y enfiló hacia el sur por la avenida a toda velocidad, con la cara cubierta de sangre.

La policía intentó controlar la situación en dos ocasiones, pero fue en vano. Así, la multitud se desplazó hacia el norte por la Normandie Avenue. Para entonces ya había disturbios en varios de los barrios más marginales de la ciudad. En Western y Slauson Avenue ya había tres incendios. Cerca de la University of Southern California, otra muchedumbre arrojaba piedras contra los autos que pasaban.

En el downtown, en la comisaría Parker Center, un grupo de manifestantes políticos se había reunido para protestar contra los veredictos. Michael Zinzun, uno de los principales activistas en la lucha contra la brutalidad policial, le dijo a un periodista: "Esta comunidad debe darse cuenta de que la inestabilidad de la comunidad negra conduce a la inestabilidad de toda Los Ángeles".

Al anochecer, los activistas fueron reemplazados por muchachos que prendieron fuego banderas estadounidenses y parquímetros, y trataron de tirar abajo las puertas de vidrio antes de que la policía los repeliera. Después avanzaron por el downtown, donde dieron vuelta e incendiaron patrulleros y le arrojaron piedras al edificio del *Los Angeles Times*.

FRÍO Y CALIENTE

A pesar de los numerosos informes de violencia y tensión en las calles, y de la aparente incapacidad de la fuerza policial de Los Ángeles para paliar la situación, el jefe de policía Derryl Gates dejó su puesto de comando y se dirigió a una zona exclusiva del Westside. Su carrera tenía los días contados. La Comisión Christopher, creada por el alcalde Tom Bradley un mes después del incidente de Rodney King, ya había repudiado el accionar de Gates en su cargo, develado tendencias racistas en el departamento de policía y propuesto amplias reformas en el liderazgo, la administración y la rendición de cuentas dentro de la fuerza. Ya habían elegido a su sucesor.

De ahí que, en lugar de responder a los disturbios, Gates estuviera en camino a un evento político de derecha para recaudar fondos y combatir una iniciativa de reforma policial que se votaría en junio, impulsada por la Comisión Christopher: la Charter Amendment F [Enmienda al Estatuto F]. Su caravana avanzó a toda velocidad por la autopista Santa Monica Highway, pasando la Primera Iglesia Episcopal Metodista Africana.

Miles de personas se habían congregado allí. En la tarima, el alcalde Tom Bradley, miembros del Concejo de la ciudad, líderes de la iglesia y de la comunidad y la madre de Rodney King le pidieron al público que mantuvieran la calma y expresaran su indignación a través del sistema político. El pastor Cecil Murray rezó una oración por la paz y el coro de góspel cantó. Era el inicio de la "Operation Cool Response". Aun así, afuera cundía la furia entre los hombres y mujeres jóvenes del barrio, quienes no estaban de acuerdo con la propuesta. "No vamos a poner la otra mejilla para que ellos después nos den una patada en el culo", le dijo uno al realizador Matthew McDaniels. "¡Mierda, tenemos que *hacer algo*!". Y, en efecto, la multitud empezó a hacer algo: destruir autos y saquear negocios.

Al poco tiempo, las calles se atestaron de gente: los chicos las recorrían lentamente en auto escuchando "Fuck Tha Police" con el volumen al máximo, como si fuera una noche de juerga cualquiera en Crenshaw, y hordas de chicas protestaban coreando: "¡Simi Valley, nunca más!". En West Hollywood, activistas gays y lesbianas marcharon hacia el Sunset Boulevard. Cerca de la UCLA, los estudiantes invadieron el Westwood Boulevard y avanzaron en dirección sur. Desde el sitio de la golpiza a Rodney King, una marcha de cientos de personas enfiló hacia el cuartel general de la policía en el distrito de Foothill, gritando a coro lo que ya podía oírse por toda la ciudad: "¡Sin justicia no habrá paz!".

A las ocho de la noche había quince incendios. Dos horas más tarde, había casi cincuenta. Los disturbios se habían diseminado por Long Beach, Baldwin Hills, Inglewood, Pasadena y Hollywood. Gates volvió de su evento y se encontró con una fuerza policial paralizada por la indecisión y la incompetencia. En lugar de asumir el control de la situación, Gates inmediatamente pidió un helicóptero para recorrer la ciudad. "Dio un paseo de más o menos una hora y media y no impartió ninguna orden, según determiné", afirmó William Webster, el ex director del FBI a cargo de la investigación que analizaría la respuesta de la policía a los incidentes. "Simplemente estaba ahí arriba, mirando cómo ardía Roma."

A las once, cerca de Nickerson Gardens, habían incendiado una licorería y las calles estaban infestadas de saqueadores. Cuando llegaron, policías y bomberos se convirtieron en el blanco de varios francotiradores. El tiroteo duró horas; la policía disparó cientos de balas. Tres hombres de raza negra murieron y otros tres resultaron heridos.

El 29 de abril a la medianoche, los disturbios ya habían cobrado catorce vidas. Se denunciaban tres incendios nuevos por minuto. El gobernador Pete Wilson había declarado el estado de emergencia y el alcalde Bradley impuso un toque de queda que se extendía del crepúsculo al amanecer. Mil ochocientos oficiales se habían reunido en el puesto de comando en la 54th Street y la Arlington Avenue, pero la mayoría no hacía nada: seguía esperando órdenes. Las pocas fuerzas movilizadas se concentraron en el perímetro de los barrios marginales. El centro de la urbe, una vez más, había sido abandonado a la violencia y los saqueos.

EL PRECIO A PAGAR

En la madrugada del jueves, los grafitis anunciaban: MEXICANOS Y CRIPS Y BLOODS SE UNEN ESTA NOCHE 4-30-92.

Al ver que las autoridades no mostraban ningún interés por mantener el orden en el centro de la ciudad y oír que la Guardia Nacional estaba en cami-

no, algunos dedujeron que era "ahora o nunca". Una gran cantidad de autos desvencijados y espaciosos invadieron las calles, los almacenes y los estacionamientos de los supermercados.

La gente se llevaba lo esencial: pañales, comida enlatada, leche, manteca y armas. Después de todo, estaban en guerra. "Sentí algo de vergüenza", dijo un refugiado de El Salvador. "Pero pensé: 'Si no me llevo la comida ahora, ¿qué van a comer mis hijos? ¿Cuándo podré comprar comida de nuevo?'."

Hubo quienes se llevaron mucho más: zapatos, ropa, juguetes, llantas, videos, estéreos, camas. Una gran cantidad de personas creía que era el momento perfecto para vengarse. "La policía puede hacer lo que le da la gana y no pasa nada", argumentó un joven latino, cuyo botín incluía una cabra, dos medias reses y treinta y siete latas de cerveza. Su plan era invitar amigos y celebrar los disturbios. "Bueno, nosotros tomamos lo que quisimos. Daryl Gates me la puede chupar. Fue divertido, muy divertido."

Cuando terminaron, vinieron los incendiarios y prendieron fuego las heladerías, los locales de comida rápida, las vidrierías, los negocios que vendían cámaras de fotos, los mercados de pulgas, las peluquerías, las tiendas de revelado rápido, las tintorerías, las pequeñas financieras, las iglesias, los centros culturales, los locales que vendían pieles, *pagers* o ropa interior, y los consultorios de odontólogos, quiroprácticos y acupunturistas. Incendiaron Mobil, Union, Arco, el Bank of America, el Boy's Supermarkets y la feria de Slauson.

Durante toda la noche, los locutores de Radio Korea transmitieron informes sobre los negocios coreanos que estaban siendo saqueados o incendiados, calle por calle. Llamar al 911 era inútil. Ni la policía ni los bomberos iban a venir a ayudarlos. El mensaje comenzó a circular: "Traigan todas sus armas. Los saqueadores e incendiarios se dirigen a Koreatown".

Los jóvenes que integraban las filas del ejército improvisado del barrio coreano se identificaban por la cinta blanca que se ataban en la frente. Uno de ellos era Joseph Ahn, el presidente del cuerpo estudiantil de la California State University, Fullerton. Si bien Ahn era el hijo mayor de un diplomático coreano prominente, su familia había atravesado una crisis económica que la había obligado a migrar a San Pedro y a mudarse a uno de los complejos de viviendas públicas de la zona. A Ahn, su llegada a los Estados Unidos le había brindado tres dones: primero, las golpizas; luego, el fútbol americano; y por último, las largas batallas nocturnas de *popping* con Ice T en Radio.

Joe conducía a toda velocidad su Honda Civic gris para unirse a su padre. En el asiento trasero llevaba rifles y municiones. Una larga y congestionada fila de automóviles avanzaba hacia el sur para salir de la ciudad; él, en cambio, no tenía ningún vehículo delante. Mientras conducía por la ruta 10, podía ver las grandes nubes de humo negro que sobrevolaban el barrio coreano, y se preguntó si terminaría apuntando contra alguno de sus viejos amigos.

En la terraza de su panadería en Koreatown, debajo del arco que trazaban las balas disparadas desde las calles, Ahn y sus amigos escuchaban con un oído Radio Korea, su único contacto con el mundo más allá de su manzana, y mantenían alerta a cualquier peligro en potencia el otro: el rugido distante de la multitud, el crepitar de algún edificio en llamas, el estallido de las botellas, el sonido de las piedras que chocaban contra una cortina metálica o las descargas de algún arma de fuego. Con mucha menos frecuencia oían el megáfono de la policía, que advertía desde un camión blindado: "Lo que están haciendo es ilegal. Dispérsense de inmediato".

Al anochecer, había humo y un olor ocre en el aire. Se habían quedado sin electricidad. La única luz que veían provenía de las llamas del edificio de enfrente. "Qué policía de mierda", pensó Ahn con amargura. "Los coreanos y los negros pagamos nuestros impuestos y el sistema no nos da un carajo a cambio."

Durante los disturbios, los jóvenes que integraban estos grupos de seguridad voluntarios lograron salvar la mayor parte de Koreatown y evitar que la quemaran hasta los cimientos. Allí, los negocios sufrieron menos de la mitad de los daños que los locales coreanos en South Central. Fue un momento de transición dentro de la comunidad; el liderazgo estaba gravitando hacia la denominada "generación 1.5", aquella que había nacido en Corea pero se había criado mayormente en los Estados Unidos. Eran muchachos que habían pagado un precio muy caro por llegar a la adultez.

A poco más de tres kilómetros de la panadería de Ahn, el joven de dieciocho años Edward Song Lee, James Kang y otros dos amigos estaban en camino a Koreatown. Habían pasado todo el día efectuando disparos de advertencia contra los saqueadores que se aventuraban con sus automóviles al barrio para tomar lo que encontraran. Después del anochecer, oyeron una llamada en Radio Korea en la que se advertía que había saqueadores en la terraza de un restaurante en la 3rd Street. Los chicos se subieron a sus autos y se encaminaron hacia allí.

La llamada resultó ser falsa. Radio Korea estaba recibiendo una enorme cantidad de llamadas de parte de propietarios que habían decidido quedarse en sus casas, esperando que otros, los jóvenes, defendieran sus negocios. Al acercarse al restaurante, el chico que viajaba con Lee en el auto de adelante hizo un disparo de advertencia al aire. Los hombres que estaban en la terraza respondieron con una ráfaga de disparos. Se trataba, de hecho, de otros jóvenes coreanos que habían acudido a proteger los negocios.

Cuando se despejó la balacera, Kang estaba herido. Uno de sus amigos, Sam Lee, se acercó y los sacó del vehículo. Eddie Lee se recostó en el pavimento, con la camisa blanca empapada de sangre de hombro a hombro y desde el cuello hasta el abdomen, y murió. "Es algo que todavía no puedo perdonar", dijo Kang después del incidente. "No tenía por qué pasar esto."

EL ATAQUE A "LOS INMIGRANTES"

Las doce horas que transcurrieron entre el mediodía y la medianoche del jueves fueron las más intensas de todo el período de disturbios. El departamento de bomberos recibió casi cinco mil llamadas, cinco veces más de lo normal. Los hospitales informaron que trataron a más de 750 heridos, el 10% de los cuales corría peligro de muerte.

El jueves también fue crucial en otro aspecto. Los medios habían presentado los disturbios como un fenómeno negro, un eco de Watts. No obstante, este enfoque había quedado obsoleto: era una hipótesis incompatible con las miles de imágenes satelitales que mostraban a niños que empujaban carritos de supermercado llenos de pañales y comida. La mayor parte de ellos no eran negros, sino latinos.

Los "disturbios raciales" –con los negros encasillados en el papel arquetípico de "negros" y los coreanos en el de los ya desaparecidos "blancos"– se habían transformado súbitamente en aquello que Mike Davis denominó "una revuelta del pan posmoderna". Las fotos parecían sacadas de algún país de América Central, no de los Estados Unidos. Los conductores de los noticieros estaban perplejos.

La mayoría de estos latinos eran inmigrantes de clase obrera o refugiados recientes. Durante años habían ido transformando discretamente el centro de la ciudad. El complejo de viviendas Jordan Downs era casi en un 40% latino. La población latina de Koreatown era desbordante. Southgate, ciudad linde-ra al este de Watts, antes controlada por la pandilla de supremacistas blancos Spook Hunters, ahora era el hogar de un trío de raperos –un italiano, un cubano y un cubano mejicano– que había tomado su nombre de un lugar de fantasía, al que bautizaron Cypress Hill.

El primer álbum del grupo, editado en 1991, comenzaba en Pico Boulevard, al oeste del downtown, en el corazón de los crecientes barrios centroamericanos y mejicanos de Westlake y Pico-Union, con el zumbido de un aviso transmitido por la frecuencia de radio policial seguido de un furibundo monólogo contra la policía, con el abrasador beat de un blues de Albert King de fondo. *Cypress Hill* describía otro orificio en la trama de la "sociedad red" estadounidense, un espacio donde el inglés se hablaba a medias, el empleo era precario, la paranoia era palpable y la tecnología más avanzada estaba en las homicidas manos de los oficiales de la ley. Este disco, como tantos otros de Compton, South Central o Watts, anticipaba precisa y específicamente lo que se vería durante los disturbios de 1992.

En el Canal 7 de KABC-TV, la reportera blanca Linda Mour había tratado sin éxito de encontrar saqueadores dispuestos a dar una entrevista. Cuando volvió al estudio, el presentador del programa le preguntó: "¿Te dio la impresión de que muchas de esas personas eran inmigrantes ilegales?". Mour respondió: "Sí". Su fracaso como entrevistadora aparentemente le dio a los directores de programación y a Daryl Gates un nuevo blanco: los "inmigrantes ilegales". El 2 de mayo, las imágenes de los edificios en llamas ya habían sido reemplazadas por otras en los que se veía a latinos tirados con la cara contra el piso en una serie de arrestos en masa, al igual que a mujeres embarazadas sujetadas con precintos de plástico y a otras con sus hijos pequeños asustados al lado. Mil agentes del Immigration and Naturalization Service (o INS) y de la policía fronteriza armaron puestos de comando en Pico-Union y MacArthur Park.

Las nuevas redadas de Gates contaban con el apoyo de agentes federales. En una fragante infracción de la Special Order 40, una normativa de Los Ángeles que impedía la intervención de las fuerzas policiales locales en los casos de inmigración a nivel federal, los agentes federales viajaban en el asiento de acompañante de los patrulleros mientras los oficiales realizaban redadas en los distintos barrios marginales en busca de mercancía robada. Si los vecinos,

desconcertados, no tenían recibo o factura que justificara la compra de cualquier elemento en su vivienda que pareciera nuevo –fuera una cama, un televisor o una bicicleta– la policía lo confiscaba. Un activista lo llamó "un saqueo a la inversa".

Los oficiales y los agentes detenían a cualquiera que estuviera en el lugar equivocado a la hora equivocada: obreros en alguna esquina, guardias de seguridad yendo al trabajo, familias en las paradas de ómnibus. A muchos los arrestaron por violar el toque de queda; a muchos otros nunca les imputaron crimen alguno. Ahora todos corrían el peligro de que los deportaran sin juicio previo.

El 37% de las casi diez mil personas arrestadas entre el 29 de abril y el 4 de mayo eran latinas, más que ningún otro grupo étnico. El Departamento de Policía de Los Ángeles y la oficina del *sheriff* del distrito entregaron a más de mil quinientos sospechosos al INS para iniciar el proceso de deportación. Los detenidos fueron obligados a firmar formularios de deportación voluntaria; de lo contrario, podían sufrir largas penas de prisión y multas de hasta veinte mil dólares. Al menos setecientas personas fueron expulsadas del país. Una mujer desesperada decía estar segura de que habían detenido a su hija de catorce años, con discapacidad intelectual, y que la habían mandado en ómnibus a México.

El concejal Mike Hernandez, representante de Pico-Union y Koreatown, estaba indignadísimo. "Les dije que necesitaba a la Guardia Nacional para proteger a las personas en esta zona, proteger sus negocios, sus hogares. Como respuesta, me enviaron a la policía fronteriza. Definitivamente, fue un insulto", declaró. "Arrestar a la gente y encerrarla o enviarla directamente al INS para que la deporten solo porque parecen latinas no tiene el menor sentido. Ese no es el espíritu norteamericano."

Aun así, figuras de derecha que solían polemizar con temas de índole racial, como el congresista Dana Rohrabacher y Pat Buchanan, ya habían captado el mensaje de Mour y Gates y lo estaban usando para criticar al presidente George Bush y a los republicanos más moderados, a quienes acusaban de una excesiva tolerancia frente a la inmigración ilegal. El 12 de mayo, Bush tardíamente se atribuyó el mérito por las deportaciones, y afirmó que un tercio de las primeras seis mil personas arrestadas eran "inmigrantes ilegales", cifra que nunca tuvo asidero alguno. La reacción contra los inmigrantes culminaría dos años después en la aprobación de la Propuesta 187 (el número, casualmente, resultaba significativo),[4] una iniciativa que prohibía el acceso de los inmigrantes indocumentados a cualquier servicio público, como la atención médica y la educación.

DOS DISCURSOS

El viernes 1º de mayo, la Guardia Nacional ya había ubicado tanques en los accesos a Westwood Village. Al mismo tiempo, en Compton, casi todos los supermercados –solo dos se salvaron– y docenas de negocios con propietarios afroamericanos habían sido destruidos en los incendios. Se estimaba que el valor de los daños a los inmuebles de la zona era de entre ochocientos y mil millones de dólares, de los cuales cuatrocientos millones correspondían a los locales coreanos destruidos. El saldo final fue de 2.383 heridos y 53 muertos, la mayoría por disparos con armas de fuego.

Rodney King se sentía obligado a hacer algún tipo de declaración pública. Después del fallo, el 29 de abril, había regresado a su hogar y, mientras el televisor repetía las imágenes de los incendios y las sonrisas de los oficiales exonerados en un loop incesante, él se había encerrado en su habitación para descargar su cólera contra la pantalla. "¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?", gritaba. "¿Por qué me vuelven a atormentar?"

El 1º de mayo, Lerman finalmente accedió a que King hablara. Todavía cubierto de moretones y con una expresión de confusión y tristeza, Rodney King de nuevo parecía un símbolo trágico del derrumbe de la ciudad. Su voz era temblorosa e inestable, como si no pudiera acallar los demasiados pensamientos que revoloteaban en su mente:

> Yo solo, este...
> Yo solo quiero decir...
> Bueno, ¿por qué no podemos...? ¿Por qué no podemos convivir todos en paz...?

4. En el Código Penal del estado de California, la Sección 187 es la que tipifica el homicidio; de ahí que muchas pandillas usen el número como sinónimo de "asesinato". [N. del T.]

¿Por qué no podemos convivir en paz…?

¿Por qué no podemos dejar de hacer dejar de hacer que todo sea tan espantoso para, para los más viejos y para los niños?

No obstante, por un instante –acaso cuando pensó en la manera en que lo habían demonizado durante los juicios o cuando volvió a ver mentalmente la sangre que teñía de rojo la remera de Edward Song Lee– King alcanzó a mostrar con claridad lo profunda que era su indignación.

Amo a…
Saben, soy neutral, amo a la gente, a todos, amo a la gente de color…
Ya saben, no soy, este… No soy como ellos…
Como me quieren hacer…
Me quieren hacer parecer…

Este… Tenemos, tenemos que, tenemos que parar…
Tenemos que parar…

Saben, después de todo, quiero decir…
Puedo entender los primeros disturbios de las primeras dos horas después del veredicto…
Pero, eh… Seguir así, seguir así, de esta manera, y ver cómo le disparaban al guardia de seguridad en…
En el piso…
Eso me… eh… esteee…

No, esteee, no…
No está bien…
No está bien…
Porque esas personas nunca van a poder volver a sus hogares ni ver a sus familias de nuevo y… esteee…
Quiero decir…
Por favor, ¿por no podemos convivir en paz?

Podemos, podemos convivir todos juntos…
Solo tenemos que…
Ya saben… tenemos que...
O sea, nos guste o no, vamos a vivir juntos por mucho tiempo…

Así que…
Ya saben, así que…
Así que, así que tratemos de resolverlo…
Tratemos de ser, ya…
Ya saben…
Tratemos de resolverlo.

Más tarde, esa misma noche, por cadena nacional, el presidente Bush le informó a los habitantes de Los Ángeles lo que ya sabían: las fuerzas armadas de los Estados Unidos habían ingresado a la ciudad, incluyendo a varios equipos del SWAT del FBI, las unidades antidisturbios del *marshal* federal y oficiales de la policía fronteriza. Sus palabras fueron:

Lo que vimos anoche y anteanoche en Los Ángeles no tiene nada que ver con los derechos civiles. No es una manifestación de aquella gran causa a favor de la igualdad que todos los estadounidenses deben profesar. No es un mensaje de protesta. Es una turba violenta y enardecida, ni más ni menos. Y déjenme asegurarles que usaremos toda la fuerza que sea necesaria para restablecer el orden. […]

La televisión se ha transformado en un medio que con frecuencia nos une. Sin embargo, las vívidas imágenes de la golpiza a Rodney King nos conmocionaron. Y ese lado de Norteamérica que nos han mostrado en nuestras pantallas durante las últimas cuarenta y ocho horas nos ha estremecido. […]

Déjenme decirles a las personas afligidas por el espectáculo de los últimos días, a la buena gente de Los Ángeles, atrapada en el centro de todo este sufrimiento sin sentido: la violencia terminará, se hará justicia, y volverá la esperanza.

Muchas gracias, y que Dios bendiga a los Estados Unidos de América.

Al día siguiente, la comunidad coreana de Los Ángeles llevó a cabo una marcha de treinta mil personas, entre las cuales se encontraban ancianos, niños e inmigrantes que se habían quedado sin medios de subsistencia. Todos llevaban puestas en la cabeza la misma cinta blanca que los jóvenes usaban el 30 de abril. Tocaban tambores asiáticos y repetían: "Sin justicia no habrá paz". En sus carteles podía leerse "JUSTICIA PARA TODOS, LOS NEGROS NO SON NUESTROS ENEMIGOS" y "¿DÓNDE ESTÁ EL GOBIERNO CUÁNDO REALMENTE SE LO NECESITA?". En los años subsiguientes, algunos de ellos se quedarían en la calle, otros se suicidarían, las familias de varios se desintegrarían y muchos perderían sus posesiones, pero en ese momento estaban realizando un gesto simbólico y dejando en claro su posición.

Desde las calles y hasta en los pasillos de los edificios gubernamentales empezaron a alzarse voces que pedían renovar la inversión y las ayudas económicas en los barrios marginales. Por eso, durante el fin de semana, la derecha pasó a la ofensiva. Una circular del vicepresidente de la Heritage Foundation, Stuart Butler, se distribuyó entre ciertos republicanos influyentes y los medios. En ella se alababa la "sabiduría y fuerza" de Bush, y se fijaban los nuevos términos del debate en torno a la crisis urbana de la nación:

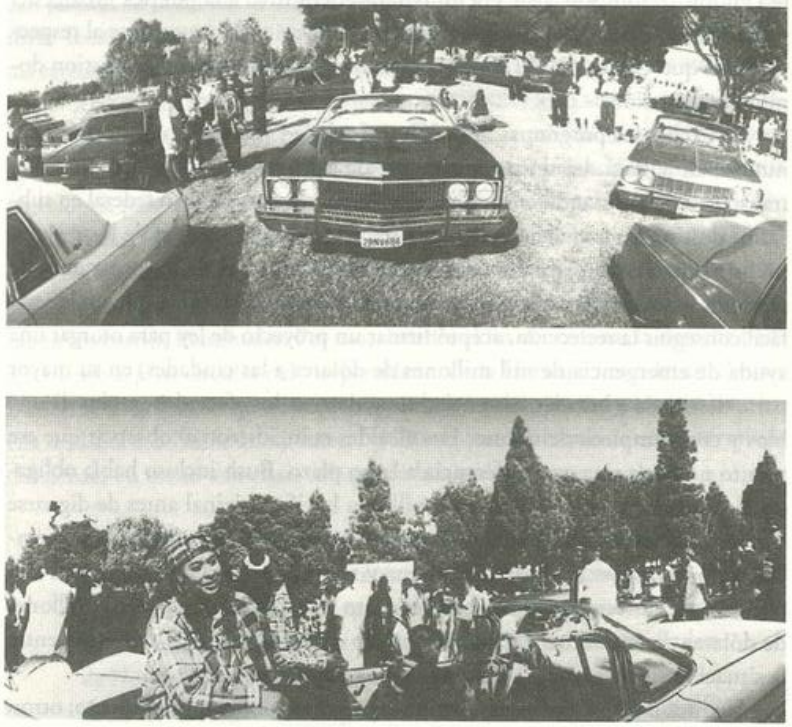
> El próximo paso de Bush debería ser responder a la furia y el desaliento que crearon las circunstancias conducentes a la violencia. Y para ello, primero tendrá que rechazar aquel argumento falaz: que lo que se necesita es un "Plan Marshall" para las ciudades de Norteamérica. Nuevos y vastos complejos de viviendas públicas, beneficios por desempleo aún más generosos destinados a madres solteras y otro ejército de trabajadores de servicios sociales que no harán nada por mejorar las urbes de nuestro país. En efecto, dichos programas, que sustentaron la "Gran Sociedad" y que siguen siendo la base de las estrategias "antipobreza" de hoy en día, son la principal causa del problema.[5]

5. Stuart Butler, "The Urban Policy America Needs", Heritage Foundation Reports, circular del Ejecutivo, nº330, 5 de mayo de 1992.

Inmediatamente después, republicanos como el secretario de prensa de Bush, Marlin Fitzwater, el candidato presidencial Pat Buchanan y el secretario del Departamento de Viviendas y Desarrollo Urbano, Jack Kemp, afirmaron que los disturbios eran el resultado de las fallidas políticas progresistas de la serie de programas denominada "la Gran Sociedad", creada por el presidente Lyndon B. Johnson. Este era un repudio definitivo a la política urbana del progresismo. Cuando el Congreso inició el debate más importante al respecto desde que Carter pisó el Bronx, el mensaje de la Heritage Foundation dominó la discusión.

De hecho, los programas de la "Gran Sociedad" que los conservadores denunciaban habían dejado prácticamente de existir desde hacía tiempo. En el transcurso de los mandatos de Reagan y Bush, el gasto público federal en subsidios destinados a viviendas se había reducido en un 82%; el de los programas de capacitación laboral y empleo, en un 63%; y el de los programas de servicios y desarrollo comunal, en un 40%. Como Bush sabía que no le sería fácil conseguir la reelección, aceptó firmar un proyecto de ley para otorgar una ayuda de emergencia de mil millones de dólares a las ciudades, en su mayor parte destinada a brindar asistencia humanitaria a los afectados por los disturbios y crear empleos de verano. Los alcaldes coincidieron al observar que ese monto no haría una gran diferencia a largo plazo. Bush incluso había obligado al Congreso a rebajar otros mil millones la cifra original antes de dignarse a aprobar la iniciativa. Además, después de perder las elecciones en noviembre, vetó un proyecto de ayuda urbana y tributaria mucho más amplio, impulsado por ambos partidos y con un costo estimado de treinta mil millones de dólares. Esta política de abandono hizo más evidente el paralelismo entre la situación del Bronx en 1977 y la de Los Ángeles en 1992.

Algunos dijeron que los incidentes representaban un levantamiento; otros, que se trataba de una rebelión. El término oficial era "disturbios urbanos". Los coreanos simplemente los llamaron por la fecha en que todo había comenzado, el día 29 del cuarto mes del año; es decir, en el orden usado en Corea, 4-2-9: "*Sa-I-Gu*". Sea cual sea el nombre que uno prefiera, lo cierto es que aquellos días marcaron la prueba de fuego de la generación del hip-hop. Después vendrían la reacción y las políticas de contención.



El el parque, después de la tregua. Tomas de video de Eazy E, 1993.

17.

TODOS EN LA MISMA PANDILLA

LA GUERRA CONTRA LA JUVENTUD Y LA BÚSQUEDA DE UNIDAD

Y así, el breve tema que trataremos hoy fue tomado de la Constitución de los Estados Unidos y de estas palabras: "En pos de una unión más perfecta". En pos de una unión más perfecta.

Louis Farrakhan

Nos enfrentamos a la posibilidad de que, en los años venideros, la violencia adolescente produzca una carnicería de tal magnitud que pensaremos en la década del noventa y diremos: "Esa, en cambio, sí que fue una buena época".

James Alan Fox, criminólogo

Primero vinieron las fiestas. Cuando la tranquilidad volvió a las calles, la gente empezó a festejar espontáneamente desde Lynwood hasta Watts, desde South Central hasta Compton y desde Willowbrook hasta Ingleewood, mientras pandillas rivales ataban trapos con sus colores respectivos entre sí, preparaban el fuego de la parrilla y se sentaban a comer juntas. Varios parques –que las bandas antes consideraban exclusivamente suyos– abrieron sus puertas. Los espacios públicos eran públicos de nuevo. El rapero Kam resumió la atmósfera que

reinaba en ese momento en su famoso single "Peace Treaty", cuya efervescente alegría era potenciada por la línea de bajo de "Atomic Dog": "I'ma always remember this/ Because my niggas made the history books/ And now the mystery looks a lot clearer./ The man in the mirror's got power/ It's now or never/ More than ever/ Black people got to stick together".[1]

El levantamiento y la tregua entre las pandillas desencadenaron un nuevo impulso creativo en la juventud de Los Ángeles, cansada de años de guerras callejeras. Raperos como DJ Quik, Compton's Most Wanted y Above the Law causaban revuelo en los rankings nacionales. Una nueva escena underground estaba emergiendo, que abarcaba desde la feroz competencia de los *ciphers* freestyle de Good Life Café en el Westside hasta la combinación intergeneracional de lectura de poesía, free jazz y hip-hop en Leimert Park, pasando por las variadísimas fiestas en la "mansión" de Pharcyde, en Hancock Park. En The Hip-Hop Shop, en Melrose, los b-boys y las b-girls se reunían para promover los cuatro elementos de su cultura. Escritores de grafiti como HEX o SLICK formaban parte de una nueva era de la guerra de estilos. Algunos se sumaban al súbito frenesí que estaba transformando la moda y el diseño gráfico urbanos. Una gran cantidad de revistas de aficionados, lideradas por *URB* y *Rap Sheet*, retrataron la escena local y articularon una nueva estética de la Costa Oeste.

En las calles, los pandilleros se concentraron en crear un futuro para ellos mismos y para toda la ciudad.

EL MARTILLO Y LOS CLAVOS

Todo el mundo parecía estar de acuerdo en que el desarrollo económico era la clave de la salvación de Los Ángeles. El 2 de mayo, el alcalde Bradley puso a Peter Ueberroth, responsable de la organización de los Juegos Olímpicos de 1984, al mando de una entidad orientada al sector privado que se llamaría "Rebuild L.A." [Reconstruyamos Los Ángeles], encargada de fomentar la inversión empresarial, gubernamental y comunal. Rebuild L.A. comenzó por armar un directorio integrado por casi cien figuras de la ciudad, del sector empresarial, de Hollywood y de la comunidad, como Jim Brown, Danny Bakewell, Johnnie Cochran, Michael Ovitz y Edward James Olmos.

Ueberroth estimaba que lograrían convencer a quinientas empresas de tres continentes para que invirtieran más de mil millones de dólares en la ciudad. Sus asesores económicos les informaron que para revertir la situación de los barrios marginales, necesitarían recaudar seis mil millones de dólares y crear más de noventa mil puestos de trabajo. Sin embargo, desde todo punto de vista, el proyecto fue un fracaso absoluto. Apenas un año después de asumir, Ueberroth renunció a su cargo, lo que dejó a la organización hecha un caos. A lo largo de los cuatro años siguientes, Rebuild L.A. recaudó menos de trescientos millones de dólares. Solo la mitad de los treinta y dos supermercados prometidos a la organización terminaron construyéndose. La empresa Vons se había comprometido a construir dos locales, pero abrió uno solo, en Compton, donde este tipo de establecimiento era toda una rareza, y lo vendió ni bien pudo. Como señaló Mike Davis, Rebuild L.A. terminó siendo "el chiste más cruel de todos".

En mayo de 1992, al mismo tiempo que se anunciaba la creación de Rebuild L.A., una propuesta alternativa para reconstruir Los Ángeles, supuestamente formulada por los Bloods y los Crips, empezó a circular en las calles, los medios y los escalafones más altos del gobierno. Su fuente de origen era cuestionable, en especial porque la última frase del texto –"¡Cumplan con estas demandas y dejaremos de apuntar contra los oficiales de policía!"– evidentemente era una amenaza que ningún mediador aprobaría y que atentaba contra el sentido común. No obstante, el contenido de la propuesta atrajo la atención y el apoyo de muchos líderes pandilleros.

Entre otras cosas, el plan de inversión en los barrios marginales, cuya cifra era de 3.700 millones de dólares, incluía la construcción de tres hospitales nuevos y cuarenta centros de atención médica adicionales, y el reemplazo de los programas de desempleo por la apertura de fábricas. Asimismo, exigía una mayor iluminación de la vía pública; destinaba veinte millones de dólares a préstamos para negocios y la creación de empleos para la comunidad; instaba a suministrar libros nuevos e implementar programas de aprendizaje acelerado en las escuelas del centro de la ciudad; y reclamaba que se involucrara a ex

1. "Voy a acordarme de esto para siempre/ porque mis compañeros negros van a quedar en los libros de historia/ y ahora el misterio se ha aclarado./ El hombre en el espejo tiene el poder/ es ahora o nunca/ más que nunca/ los negros tenemos que mantenernos unidos."

pandilleros en los esfuerzos por vigilar el bienestar la comunidad. "Dennos el martillo y los clavos", decía el documento, "y reconstruiremos la ciudad".

Durante un breve período de tiempo antes y después de la tregua de 1971, las pandillas del Bronx habían recurrido al gobierno en busca de ayuda para poder reintegrarse a la sociedad. Ahora, en cambio, dos décadas después, esta generación de pandilleros no tendría a ninguna Gran Sociedad ni ningún alcalde como Lindsay que les diera una mano. La infraestructura de apoyo y rehabilitación había sido substituida por los "mil puntos de luz" de los que hablaba Bush, concepto que en la práctica generalmente consistía en grandes dosis de nacionalismo autosuficiente, conservador y basado en la fe ciega, o en la caridad mercantilista de la teoría del derrame.

Por supuesto, a la nueva generación no le interesaban las promesas del gobierno. En "Peace Treaty", Kam expresó esta opinión en términos más cercanos a la Nación del Islam: "Less government relief checks, more labor" [Menos cheques de ayuda del gobierno, más trabajo]. Los jóvenes admitían sin tapujos que iban a tener que colaborar para que la paz funcionara. "Debemos demostrar a la gente que el ojo por ojo ya es cosa del pasado", dijo Charles "Q-Bone" Rachal, de los Five-Duce Broadway Crips. "Pero debemos hacerlo por nuestra cuenta. Esa manía de pedir limosnas al gobierno en los sesenta fue un error; los que la apoyaban estaban equivocados. Somos la generación de los noventa, tenemos que mostrar más capacidad de acción."

Así, los miembros de las pandillas se reunieron con KAGRO, cuyos representantes, si bien captaron de inmediato el espíritu de la propuesta, no podían prometerles más que un puñado de puestos de trabajo. Ice T ya sabía que era inútil. "Apuntaron contra los coreanos porque sentían que estaban un nivel por encima de ellos, así que eran lo más cercano al sistema que tenían a mano", escribió sobre los saqueadores e incendiarios en *The Ice Opinion*. "No sabían que los coreanos tenían tan poco dinero como ellos." Con el tiempo, muchos más negros y latinos terminarían del otro lado del mostrador de estas tiendas; pero la mayor parte de los dos mil negocios coreanos destruidos en los disturbios nunca volvió a abrir, y los pequeños almacenes y lavanderías que vinieron luego no podían suplir los cientos de miles de empleos que se perdieron cuando las empresas huyeron espantadas de la zona.

Los promotores de paz de las pandillas se aferraron al optimismo autosuficiente de Farrakhan y lanzaron sus propios emprendimientos. Dos hombres de Jordan Downs firmaron contrato con la compañía de calzado Eurostar para fabricar zapatillas marca "Truce" [Tregua]. Gracias a la financiación de la congresista Maxine Waters, abrieron un local a la calle al que bautizaron The Playground, donde patrocinaban partidos de básquet, vendían las zapatillas y ofrecían un espacio de encuentro para la comunidad. Un año después, el proyecto había terminado. Según observó uno de los representantes de la empresa de calzado más adelante, la difícil tarea de llevar adelante el desarrollo social y económico de la comunidad era "algo más acorde al presidente de los Estados Unidos que a un vendedor de zapatos".

La idea más audaz fue la de Daude Sherrills, quien durante el primer encuentro por la paz en la mezquita Masjid al-Rasul propuso que fundaran una organización sin fines de lucro a la que llamó "Hands Across Watts", un grupo financiado por el gobierno que crearía trabajos para ex pandilleros y patrocinaría programas de capacitación laboral, cuidados infantiles y recreación. Una semana después del levantamiento, cuando los Crips y Bloods anunciaron públicamente su tregua en una conferencia de prensa en Jordan Downs, Sherrills y Tony Bogard presentaron el plan, anunciando su objetivo de recaudar cien mil dólares para la causa. Cuando las empresas se mostraron reacias a aportar capital al proyecto, ellos mismos comenzaron a vender en la calle productos de limpieza para autos, gaseosas y remeras con estampados alusivos al tratado de paz. Aunque la organización obtuvo subvenciones federales, municipales y del sector privado, además de contratos de capacitación laboral, Sherrills abandonó su puesto por diferencias con Bogard sobre la dirección que debía tomarse.

Poco después, otro miembro de los PJ Watts Crips asesinó a Bogard a balazos, supuestamente por una disputa sobre las ganancias de la venta de cocaína. El incidente no tenía nada que ver con Hands Across Watts, pero las subvenciones, contratos y donaciones se evaporaron, y la organización se vino abajo. "La economía tiene una importancia enorme a la hora de mantener la paz", le había comentado Borgard a un reportero. "Si contáramos con una industria y capital para desarrollar emprendimientos propios, no tendríamos tráfico de drogas y robos a esta escala. La economía es la clave de todo." Fue un epitafio trágico.

En la intersección entre la Florence Street y la Normandie Avenue, lo único que había en tres de las cuatro esquinas seguían siendo escombros carboniza-

dos. Tom's Liquors era el único edificio aún en pie. Detrás, un cartel publicitaba el programa de competencia de talentos por televisión "Star Search". Otro decía: "¿Estás buscando una nueva carrera? Únete al Departamento de Policía de Los Ángeles y gana entre 34.000 y 43.000 dólares al año".

"Se hicieron muchas promesas" dijo Daude Sherrills. "No invirtieron mil millones de dólares en el movimiento a favor de la tregua. Y así estamos."

AUMENTA LA PRESIÓN [OTRA VERSIÓN MÁS]

De cualquier forma, contra todo pronóstico, la tregua se mantuvo en Watts y se fue expandiendo por distintas zonas. En las semanas posteriores al levantamiento, la cantidad de homicidios relacionados con las pandillas disminuyó drásticamente y no volvió a subir.

La policía se mostraba escéptica. "Me preocupan los verdaderos motivos que podrían tener los pandilleros para llegar a una tregua", afirmó un policía. "¿Será para poder hacernos frente unidos, para vender droga con mayor facilidad o para realizar un aporte constructivo a sus barrios? Esa es la última opción que escogería, porque los pandilleros actúan con una mentalidad brutal."

Los mediadores llegaron a la conclusión de que la policía estaba tratando de sabotear la tregua. Horas después de que se retirara la Guardia Nacional, los periódicos informaron sobre la aparición de un volante muy rústico que decía: "A todos los Crips y Bloods: hunamonos [sic] y no peleemos entre pandillas y creemos un movimiento negro para la chica negra que murió y nuestro homie [amigo] Rodney King. Ojo por ojo y diente por diente. Por cada negro que lastime la policía, nosotros vamos a matar a dos oficiales. Pum. Pum. Pum". De ahí en más, la retórica en contra de las pandillas recrudeció. La oficina del *sheriff* emitió un comunicado en el que se informaba que, según sus investigaciones, los musulmanes negros habían organizado a las pandillas para saquear e incendiar locales, y se advertía que los Crips y Bloods se estaban preparando para atacar las comisarías. Mike Davis comentó entre risas: "¡Está sacado directamente de la película *Asalto a la comisaría del distrito 13*!".

¿Se trataría de alguna campaña de desinformación? El 22 de mayo, el noticiero *Evening News* de CBS emitió un extraño informe en el que se alegaba que los pandilleros estaban comprando armamento militar a cambio de drogas en las bases locales del Ejército de los Estados Unidos. Nunca se arrestó a nadie por esta supuesta transacción, y la supuesta noticia hacía agua por todos lados. No obstante, al otro día, el *Washington Post* publicó que cuatro mil armas habían sido robadas y que probablemente estuvieran ahora en manos de los pandilleros. El 27 de mayo, Daryl Gates, a punto de finalizar su mandato, ofreció una mirada tendenciosa sobre la situación actual en el programa de Larry King, en CNN: "La verdad es que me gustaría que hubiera paz en la ciudad, paz entre las pandillas", afirmó. "Pero no creo que suceda. Esta gente no es capaz, en mi opinión, de vivir en paz, ni con una tregua entre pandillas ni bajo ninguna otra circunstancia."

Gates estaba contradiciendo al menos a uno de sus propios oficiales en el lugar de los hechos. El comisario Matthew Hunt, a cargo de las fuerzas del área de South Central, admitió ante la Comisión de la Policía: "No hay duda de que la cantidad de delitos violentos ha disminuido. La gente de la comunidad dice que en las últimas semanas no ha oído un solo disparo. Está encantada".

A esta altura, los mediadores se habían percatado de que la policía claramente quería interrumpir y dificultar las reuniones y fiestas relacionadas con la tregua. En algunos eventos, grandes grupos de policías se presentaron en el lugar sin provocar incidente alguno. En otros, en cambio, suspendían a la fuerza los encuentros. En Compton, la congresista Waters y el concejal Mark Ridley-Thomas se acercaron en persona para intervenir cuando comenzaron a acosar a los pandilleros que se retiraban de una reunión para promocionar la paz.

En Imperial Courts, la policía utilizó helicópteros y escuadrones antidisturbios a fin de suspender asados para festejar la tregua. Cuando hicieron lo mismo en Jordan Downs, los vecinos y miembros de las pandillas enviaron a treinta oficiales al hospital. Utilizando este incidente como excusa, el departamento de policía creó una "fuerza especial para combatir el crimen", transfiriendo a cuarenta oficiales de San Fernando Valley y el Westside al distrito de South Los Ángeles. Luego, en lo que varios agentes federales publicitaron como su mayor esfuerzo hasta la fecha en la guerra contra las pandillas, el FBI incorporó veintiséis agentes a su división en Los Ángeles, y el Bureau of Alcohol, Tobacco, Firearms and Explosives (o ATF) sumó a diez. También anunciaron que aplicarían las leyes vigentes contra la extorsión para detener a los líderes pandilleros.

En agosto, la policía arrestó y encarceló a uno de los mediadores más importantes del movimiento. Dewayne Holmes, el primo de Henry Peco, uno

de los principales responsables de la tregua, fue condenado a siete años de prisión por el robo de diez dólares, un delito que, según organizadores comunales y políticos como el ex gobernador Jerry Brown, no había cometido. Los líderes de la comunidad se preguntaban si Holmes y otros no serían, en realidad, presos políticos.

El autor Luis Rodriguez y los mediadores Cle "Bone" Sloan, de los Athens Park Bloods, y Kershaun "Lil Monster" Scott, de los Eight-Tray Gangster Crips, escribieron en *Los Angeles Times*: "El Departamento de Policía de Los Ángeles aseguró ante los medios que las pandillas iban a agredir a los oficiales y que incluso los emboscarían. Sin embargo, ningún oficial de policía de South Central ha muerto o recibido lesiones de gravedad desde el 29 de abril, el día del veredicto del caso de Rodney King".

"Ahora que nos relajamos, quieren atacarnos", dijo Scott en una entrevista. "¿No es irónico?"

Farrakhan se pronunció en términos más explícitos: "¿Cuál es el motivo de esta aparente conspiración para destruir a la juventud? En 1992, nuestros temerarios jóvenes negros están listos para actuar en nombre de su liberación".

LAS POLÍTICAS DE CONTENCIÓN

Después de los disturbios, una generación que se había criado con las políticas del abandono vio que ahora debería enfrentar también una creciente serie de políticas de contención.

Desde los inicios del sistema de justicia juvenil en los Estados Unidos, una de las doctrinas centrales había sido que las conductas delictivas de los menores podían corregirse a través de una rehabilitación acorde. La función del sistema consistía tanto en salvar como castigar. Era una visión benevolente y esencialmente paternalista del modo en que el Estado debía tratar a los jóvenes. Y con la llegada de los *baby boomers*, se implementó un enfoque más progresista y permisivo.

A fines de los ochenta, no obstante, comenzó un retroceso que se aceleró después del levantamiento de 1992. Cuarenta y ocho estados modificaron los estatutos referentes a los delitos cometidos por menores para que adoptaran un cariz más punitivo. Cuarenta y un estados simplificaron los requisitos para juzgar como adultos a menores desde los doce años de edad. Ciertos estados incluso consideraron la posibilidad de permitir la pena de muerte para menores a partir de los trece. Los adolescentes eran demasiado jóvenes como para reunirse libremente a cualquier hora, pero demasiado viejos como para poder salvarse. El sociólogo Mike Males, especializado en ecología social, explicó el motivo de la reacción:

> El censo oficial de los Estados Unidos detalla que el 80% de los adultos mayores de cuarenta años en el país son blancos de origen europeo. El 35% de los niños y jóvenes menores de dieciocho son de ascendencia no blanca o hispánica (latina), cifra que se ha duplicado desde 1970. En la mayoría de las grandes ciudades, quienes gobiernan a estos chicos de etnias minoritarias son personas mayores y blancas. En California, dos tercios de las personas de mediana edad son blancas y de origen europeo; tres quintas partes de los jóvenes no son blancos o son latinos.[2]

El levantamiento de Los Ángeles había ilustrado esta desproporción numérica de una manera dramática e imposible de ignorar, potenciando el miedo a una demografía cada vez más morena y desatando una reacción política y cultural de proporciones gigantescas. La guerra contra las pandillas se transformó en lo que los jóvenes activistas denominaron "la guerra contra la juventud".

El homicidio de Karen Toshima en 1988 había precipitado esta guerra contra las pandillas; ese mismo año, George Deukmejian, gobernador de California, firmó la "Street Terrorism Enforcement and Prevention Act" [Ley de Prevención y Combate Contra el Terrorismo Callejero] o STEP, medida que las criminalizaba jurídicamente como nunca antes. Los delitos relacionados con estas bandas se penaban con mayor severidad; asimismo, la ley creaba nuevas categorías delictivas que contemplaban los diversos aspectos de la actividad pandillera. Por ejemplo, de acuerdo con la ley STEP, el mero hecho de pertenecer a una pandilla era un delito punible con hasta tres años en una prisión estatal. Diez años después, la mayoría de las grandes ciudades del país y al menos diecinueve estados ya habrían implementado leyes similares y creado fuerzas especiales para imponerlas.

2. Mike Males, *Framing Youth: Ten Myths About the Next Generation*, Monroe, Maine, Common Courage Press, 1999.

Una de las consecuencias más profundas de la ley STEP derivó de su intento de fijar por ley un proceso de identificación para determinar quién pertenecía o no a alguna pandilla, lo que acrecentó el volumen de las bases de datos policiales. En 1987, la red de comunicación de la policía y el Departamento del *Sheriff* del Condado de Los Ángeles habían comenzado a desarrollar una base de datos enorme, conocida como Gang Reporting, Evaluation and Tracking System [Sistema de Rastreo, Evaluación e Informe de Pandillas] o GREAT, para recopilar, almacenar y analizar información personal de posibles pandilleros. Su creación, junto con la difusión de leyes similares a la STEP a lo largo y ancho del país, motivó asimismo al Departamento de Justicia y al FBI a establecer bases de datos nacionales.

Sin embargo, estos datos se utilizaban, frecuentemente, de un modo indiscriminado, y se categorizaban a muchos como "sospechosos" cuando nadie había cometido todavía delito alguno. No existían estándares universales para determinar el ingreso al sistema. Una gran cantidad de jóvenes figuraba por haber sido arrestados una única vez, por más que nunca se les hubiera imputado ningún cargo. Otros simplemente concordaban con el "perfil de las pandillas". Los intentos de la ley STEP de definir en qué consistía exactamente dicho perfil fomentaron la adopción de innumerables criterios locales. En 1999, usar pantalones caídos o babucha y tener algún pariente que, se sospechaba, perteneciera a una pandilla ya era suficiente como para ser considerado un "pandillero" en al menos cinco estados. El abuso de la ley era moneda corriente.

En 1992, una organización comunal de Denver, Actions for a Better Community (o ABC), protestó porque la base de datos de la ciudad había agregado injustamente a miles de jóvenes negros o latinos inocentes. Un año después, una serie de investigaciones reveló que ocho de cada diez de los jóvenes latinos o afroamericanos de toda la ciudad estaban en la base de datos. Y el hecho de figurar allí podía acarrear graves consecuencias. Gloria Yellowhorse, una de las organizadoras de ABC, explicó: "Los empleadores podían consultar la lista de pandilleros para averiguar si algún chico estaba o no esas listas". La policía se reunió con ABC y discretamente cambió los protocolos.

Aun así, en Aurora, ubicada apenas a unos minutos de distancia de Denver, la policía seguía considerando que el uso de cualquiera de los siguientes ítems era un criterio válido para determinar si alguien pertenecía a una pandilla: "modismos", "ropa de cierto color", "*pagers*", "ciertos peinados" o "joyas". Casi el 80% de las personas que figuraban en la base de datos de Aurora eran afroamericanas. Un activista observó: "Directamente, podrían llamarla la lista negra".

En el condado de Orange, California, donde más de la mitad de los jóvenes eran blancos, el 92% de los integrantes de la lista de pandilleros pertenecía a alguna minoría étnica, sobre todo latina o asiática. "El rótulo 'pandillero' está íntimamente vinculado con la raza", afirmó John Crew, de la división californiana de la ACLU. "Para ser honestos, no creemos que esta estrategia se hubiera expandido tanto ni hubiera sido aceptada por la mayor parte de la fuerza policial si no se la aplicara casi exclusivamente a personas de razas minoritarias."

El rápido crecimiento de las bases de datos coincidió con la proliferación de leyes que facilitaban las redadas policiales a nivel municipal –los toques de queda y las normas que prohibían la vagancia o la circulación de vehículos a muy bajas velocidades– para limitar el movimiento de los jóvenes en los espacios públicos.

Las normas que prohibían la circulación de vehículos a muy bajas velocidades aparecieron después de una década de escenas callejeras que tenían lugar en diversos bulevares y barrios donde los jóvenes que salían a divertirse bloqueaban el tráfico local con sus automóviles los viernes y sábados por la noche. En Los Ángeles, este tipo de prohibiciones puso fin a varias escenas en el East Los Ángeles, Westwood, el downtown y Crenshaw Boulevard. En Atlanta, las quejas de los propietarios blancos dirigidas contra el evento anual "Freaknik" en 1996 tuvo como consecuencia una prohibición que limitaba la circulación de vehículos y que hizo desaparecer a una de las fiestas universitarias negras más grandes de los Estados Unidos.

Entre 1988 y 1997, los arrestos relacionados con los toques de queda se duplicaron en todo el país. En California, de hecho, se cuadriplicaron. La ley de toque de queda de Washington D.C., que castigaba tanto a los chicos como a sus padres, infringía las libertades civiles a tal punto que finalmente se la declaró inconstitucional. El toque de queda no era imparcial cuando de razas se trataba. En el condado de Ventura, California, los jóvenes negros y latinos eran arrestados con una frecuencia más de siete veces mayor que los blancos, y en Nueva Orleans, con una frecuencia diecinueve veces mayor. De cualquier manera, este tipo de normas, como los rigurosos toques de queda los días de semana en Detroit, no influyeron en lo más mínimo en los índices de delincuencia. Lo que sí hicieron fue saturar las bases de datos sobre las pandillas con información falsa.

Aunque es cierto que a mediados de los ochenta se llegaron a aprobar algunas reglamentaciones contra el breakdancing y se multó en varias ocasiones a personas por escuchar música en radio-casetes en la vía pública, la gran diferencia con la legislación que surgió en los noventa era que esta desplegaba una nueva lógica de persecución juvenil, que apuntaba en especial contra los jóvenes de las minorías étnicas y cuyo objetivo consistía en eliminar su presencia de los espacios públicos. No solo dejarían de verse los radio-casetes, los jeans caídos, los bailes callejeros o las muestras de afecto en público, sino también a *los jóvenes en sí*. La misma juventud era considerada un delito. Y esta lógica se manifestó del modo más extremo en Los Ángeles y Chicago.

En Los Ángeles, el fiscal James K. Hahn se convirtió en uno de los pioneros a la hora de aplicar órdenes de restricción judiciales contra las pandillas cuando obtuvo un fallo a favor en un proceso contra los Playboy Gangster Crips de West Los Ángeles. La orden de restricción identificaba a docenas de supuestos integrantes de la banda y les prohibía reunirse, hablar o mostrarse en público juntos durante más de cinco minutos en un área de veintiséis cuadras. En efecto, las órdenes de restricción contra las pandillas privaban a sus integrantes del derecho de ejercer su libertad en su propio barrio, sin siquiera tener que enviarlos a la cárcel. Esta táctica resultó tan popular políticamente que los estados y ciudades que la aplicaron recibieron millones de dólares en fondos públicos. No obstante, un estudio de la ACLU analizó los efectos de esta estrategia y llegó a la conclusión de que las órdenes de restricción no influían en las tasas de crímenes violentos de las áreas afectadas y que, de hecho, posiblemente lo único que lograran fuera que los pandilleros desplazaran sus actividades a otro lugar no previsto en la orden judicial. De igual forma, otras ciudades adoptaron esta estrategia de la mano de políticos que impulsaban la tolerancia cero para el delito y los jóvenes.

En Chicago, la histeria contra la juventud de color comenzó a aumentar a fines de los ochenta. Una normativa contra la circulación de vehículos a muy bajas velocidades se aprobó en la zona sudoeste de la ciudad, y medidas similares pronto se aplicaron en los suburbios y en las comunidades de las afueras. En 1992, la idea de facilitar las redadas se puso en práctica en la ciudad al aprobarse allí la ley contra la vagancia más amplia del país, cuyos impulsores habían redactado pensando en las órdenes de restricción judiciales de Los Ángeles.

Aunque se la propuso como una iniciativa para combatir a las pandillas, muchos expertos en materia jurídica la compararon a las leyes Jim Crow, implementadas para restringir las actividades de ocio de los negros en el sur del país. Según la nueva legislación, era ilegal estar parado en la vía pública en compañía de alguien que la policía, "basándose en razones atendibles", tomara por un pandillero. De conformidad con esta normativa, en menos de dos años arrestaron a 45.000 jóvenes de Chicago, en su mayoría negros y latinos. Apenas a un porcentaje ínfimo de ellos se les imputó algún cargo. La base de datos sobre las pandillas del condado de Cook no tardó en estar integrada en más de un 66% por personas de raza negra.

"Estaban arrestando a mucha gente inocente", dijo Jeremy Lahoud, un organizador juvenil de la Southwest Youth Collaborative, en Chicago, que se percató de que la normativa alteraba las prioridades de la policía. "Distrae a los oficiales de su verdadera labor y los limita a arrestar jóvenes de la calle." La iniciativa era tan refractaria a las libertades básicas de todo ciudadano que la Corte Suprema de los Estados Unidos, en aquel entonces de tendencias conservadoras, la declaró inconstitucional en 1999.

Este tipo de legislación afectó de un modo desproporcionado a las distintas etnias. Mientras que el 79% de los menores arrestados en todo el país era blanco, el 62% de los menores en los centros de detención y correccionales era de otras razas. Incluso cuando se los acusaba del mismo delito, los latinos y los indígenas estadounidenses tenían 2,5 veces más probabilidades de terminar tras las rejas que los blancos. Los negros, por su parte, tenían cinco veces más chances de ser detenidos por la policía.

EL MIEDO Y LAS URNAS

Las políticas de contención se concentraron luego en las urnas.

En 1993, el estado de Washington aprobó la primera iniciativa basada en el principio de los "tres *strikes*" en el país, que fijaba una pena de cadena perpetua sin posibilidad de libertad condicional para los reincidentes con dos condenas previas por delitos graves en los que mediaran actos de violencia. Al año siguiente, a pesar de que los índices delictivos eran más bajos que en 1980, California votó a favor de la Propuesta 184, una iniciativa basada en el mismo principio, pero mucho más severa. En consecuen-

cia, miles de personas también fueron condenadas a cadena perpetua por cometer delitos sin violencia.

Los ideólogos de la derecha que se oponían a la inmigración impulsaron asimismo la Propuesta 187, cuyo fin era privar a los inmigrantes indocumentados del acceso a cualquier servicio público, como la atención médica, los servicios sociales y la educación. Explotando las imágenes de los jóvenes saqueadores latinos, estos ideólogos afirmaban que la iniciativa, llamada "Save Our State" [Salven a Nuestro Estado] o SOS, eliminaría los incentivos a la inmigración ilegal. La realidad es que dicha ley hubiera negado servicios básicos a miles de personas y excluido a muchos niños de las escuelas públicas. A pesar de ser aprobada, la Propuesta 187 nunca se implementó; finalmente, se la declaró inconstitucional.

En 1994, Ward Connerly, republicano afroamericano y miembro del directorio de la University of California, comenzó una campaña para abolir el sistema de discriminación positiva en los nueve campus de la universidad. La University of California era un blanco recurrente de la derecha y una de las instituciones educativas más diversas y prestigiosas del país. El 20 de julio de 1995, Connerly y el gobernador Pete Wilson se unieron para obligar al directorio a aprobar una propuesta que eliminaba la discriminación positiva del proceso de selección de alumnos y profesores. Al año siguiente, el electorado aprobó la Propuesta 209, impulsada por Connerly con el objetivo de acabar con la discriminación positiva en todo el sector público de California. Ese mismo año, por primera vez en la historia del estado, se gastó más en el sistema penitenciario que en las universidades e institutos terciarios.

En 1998, cuando la medida entró en vigencia, la cantidad de alumnos negros y latinos de primer año disminuyó en un 10%. Solamente en la University of California, Berkeley, las cifras se desplomaron en más de un 50%. A fines de los noventa, la organización Justice Policy Institute estimó que en California había casi cincuenta mil hombres negros en prisión y sesenta mil en la universidad. En todo el país, las cifras eran ochocientos mil y seiscientos mil, respectivamente.

Marc Mauer, director adjunto de la ONG Sentencing Project, relató la siguiente anécdota: poco después de que Clinton asumiera la presidencia, propuso un paquete de ayuda de treinta mil millones de dólares para la creación de nuevos puestos de trabajo y el desarrollo económico de las zonas urbanas marginales de los Estados Unidos. El Congreso redujo la suma a cinco mil millones, ahora destinados principalmente al seguro por desempleo. Al año siguiente, el Congreso impulsó su propia propuesta, con un costo idéntico: treinta mil millones. ¿El objetivo de la iniciativa? Prevención del crimen. El proyecto tipificaba seis nuevos delitos condenados con la pena de muerte, destinaba ocho mil millones de dólares a la construcción de cárceles e implementaba el sistema de "tres *strikes*" a nivel federal. Clinton, por supuesto, dio su aprobación.

James Q. Wilson, criminólogo de Harvard y creador de la teoría de las "ventanas rotas", prefería contar una historia distinta:

> Mientras tanto, más allá del horizonte, hay una nube que acecha y que el viento pronto traerá sobre nosotros. La población empezará a rejuvenecer. A fines de esta década, habrá un millón de adolescentes más, de entre catorce y diecisiete años de edad, de los que hay ahora. [...] La mitad de ese millón adicional estará integrada por varones. El seis por ciento de ellos se convertirán en delincuentes reincidentes. Es decir, habrá treinta mil jóvenes asaltantes, asesinos y ladrones más que ahora. Prepárense.[3]

Allí pueden verse al desnudo los temores posteriores a los disturbios de Los Ángeles, el miedo a un cambio racial y generacional inminente, cifrado en una seudoteoría conservadora y delirante. Dicho de otro modo, una ideología que podía perpetuar la guerra contra la juventud.

La verdad era que la violencia juvenil ya había alcanzado su punto más alto. Las tasas de arresto por homicidios a nivel nacional disminuyeron un 40% entre 1993 y 1997. En 1998, California tuvo el índice de arrestos juveniles por delitos graves más bajo desde 1966; los niveles de delincuencia en todo el país eran los más bajos desde mediados de los años setenta. Pero el miedo eclipsaba los hechos. Era como si la misma generación que había acuñado antes el aforismo "Nunca confíes en nadie de más de treinta" ahora fuese incapaz de confiar en nadie de *menos* de treinta.

La declaración de Sister Souljah ya no parecía una hipérbole: "¡Estamos en guerra!".

3. James Q. Wilson, "Crime and Public Policy", en *Crime*, eds. James Q. Wilson y Joan Petersilia, San Francisco, Institute for Contemporary Studies Press, 1995.

EL RAP Y LA GUERRA CULTURAL

Durante los ochenta, los conservadores culturales habían arremetido contra todo lo que tenían a su alcance, desde la financiación pública de obras de arte transgresor hasta las iniciativas en los campus para fomentar el multiculturalismo y la inclusión. Sin embargo, en el rap, las cuestiones raciales y generacionales y la cultura pop se superponían. Apuntar contra el hip-hop les permitió a los conservadores desplazar su guerra cultural lejos de los oscuros debates del Congreso y los órganos académicos universitarios y ponerla bajo el foco incesante y tendencioso de los medios.

En 1985, Tipper Gore, la esposa del senador demócrata de Tennessee y futuro candidato presidencial Al Gore, junto con las tres esposas de otras figuras prominentes de Washington, fundó el Parents Music Resource Center [Centro de Recursos de Música para Padres], a fin de luchar contra las letras con contenido sexual explícito. Gore había descubierto el problema cuando encontró a su hija, Karenna, escuchando "Darling Nikki" de Prince en su habitación. La organización citó como ejemplo canciones de Twisted Sister, Cindy Lauper, David Lee Roth y Madonna, y logró presionar al sector discográfico para que empezara a pegar en los discos de contenido cuestionable etiquetas que advirtieran a los padres al respecto.

En un principio, el principal blanco de la ira de los conservadores culturales eran los artistas "satánicos" de heavy metal. Pero luego de la polémica entre NWA y el FBI, Gore y el resto se concentraron en la música de rap. En 1990, Tipper Gore escribió una columna de opinión en el *Washington Post* en la que criticaba a Ice T por un tema de rap de un álbum cuyo subtítulo, irónicamente, era *Freedom of Speech... Just Watch What You Say* [Libertad de expresión... pero cuidado con lo que dices]. "¿Realmente queremos que [nuestros hijos] se refieran a sí mismos o entre sí como 'negros'? ¿Queremos que nuestras hijas se consideren 'putas', objetos de abuso? ¿Queremos que nuestros hijos estimen el éxito en virtud de la cantidad de pistolas de oro que cuelgan de sus gruesos collares?"

Una red de grupos cristianos fundamentalistas apareció para combatir el rap, ejerciendo presión sobre el gobierno de Bush y los políticos a nivel estatal y local a fin de que prohibieran a bandas de hip-hop como The 2 Live Crew. El líder de la campaña era Jack Thompson, un abogado de Florida y candidato político fallido, quien envió cartas a cientos de departamentos de policía y figuras políticas, instándolos a unirse a la lucha contra la venta de discos de rap. "Creo que se está librando una guerra civil cultural", dijo Thompson. "Y yo soy uno de los soldados de infantería, digamos."

En 1990, la campaña de Thompson contra The 2 Live Crew y su álbum *As Nasty As They Wanna Be* logró que prohibieran el disco desde el condado de Broward, en Florida, hasta Ontario, en Canadá. Docenas de empleados de varias disquerías fueron multados o arrestados por vendérselo a menores de edad. Bob Martinez, el gobernador conservador de Florida que en aquel entonces trataba arduamente de conseguir la reelección, repudió el álbum. Aparentemente, los raperos con cadenas de oro eran un blanco más atractivo que los rockeros que decapitaban palomas. Frank Zappa, uno de los primeros en oponerse al Parents Music Resource Center, le dijo a *The Source*: "El aire a racismo que se percibe en el hecho de dejar de lado el metal para concentrarse en el rap es bastante sospechoso. Todas las estupideces que dijeron sobre el satanismo no funcionaron. Solo tuvo algo de éxito en ciertas partes del país".

Más tarde, un juez de Florida determinó que el disco de 2 Live Crew era obsceno, oficializando la prohibición de su venta. El 7 de mayo de 1992, no obstante, un tribunal federal de apelación en Atlanta anuló el fallo, decisión que la Corte Suprema luego ratificaría. "Ahora van a ir contra las figuras más importantes", había predicho Campbell en el momento más álgido de la polémica. "Los censores van a apuntar contra ellos cuando terminen con nosotros."

CLINTON CONTRA SOULJAH

Durante las elecciones presidenciales de 1992, los comentarios de Campbell resultaron ser proféticos. Mientras el demócrata Bill Clinton y el presidente George Bush avanzaban hacia sus respectivas candidaturas dentro de sus partidos, el multimillonario tejano H. Ross Perot amenazó con desestabilizar el statu quo político presentándose como candidato independiente. En particular, Perot parecía capaz de captar el voto del electorado de mediana edad, clase media-alta, y de los suburbios y los barrios exclusivos de las afueras, los "indecisos", el tan mentado "centro" que ambos partidos buscaban seducir con desesperación. Es posible que la habilidad de explotar los miedos raciales y generacionales de la población terminara siendo la clave de las elecciones. Un

mes después de la victoria judicial de 2 Live Crew, los raperos Ice T y Sister Souljah pasaron a estar en la mira.

La joven activista afroamericana Lisa Williamson se convirtió en Sister Souljah cuando se unió a Public Enemy en 1990. A fines de los ochenta, había trabajado con la banda como organizadora de la National African Youth/Student Alliance. Después de la partida de Professor Griff, asumió el cargo de "Hermana de Instrucción/Directora de Actitud". "El rap es una manera de difundir la conciencia negra a través de los grandes mercados", afirmaba ahora. "Uno no puede apagar un incendio repartiendo volantes."

Luego de participar en discos de Terminator X y Public Enemy, colaboró con Eric "Vietnam" Sadler en la grabación de su propio álbum, titulado *360 Degrees of Power*. Editado en marzo de 1992, el proyecto no tuvo mucho éxito comercialmente. Souljah era mejor polemista que rapera, y de inmediato volvió a dedicarse de lleno a su apretada agenda de entrevistas y charlas. Pocos días después del levantamiento de Los Ángeles, la entrevistó David Mills, quien ahora trabajaba en el downtown, en el *Washington Post*.

Mills trató de provocarla al hablarle sobre los disturbios; le preguntó si creía que la violencia contra Reginald Denny había sido "una acción sensata, razonable". En ese momento, escribió, "la simpatía de Souljah hacia quienes participaron en el levantamiento alcanzó su punto más estremecedor". Mills citó su respuesta:

> "Si los negros matan a otros negros todos los días, ¿por qué no pueden dedicarle una semana a matar a los blancos? ¿Entiendes lo que digo? En otras palabras, los blancos, este gobierno y el alcalde estaban enterados de que los negros morían todos los días en Los Ángeles debido a la violencia de las pandillas. Entonces, si eres un pandillero y vas a matar a alguien, como de costumbre, ¿por qué no a un blanco? ¿Piensas que para ellos los blancos son mejores, o están más allá de la muerte, cuando están dispuestos a asesinar a personas de su propia raza?"
>
> Como ella misma dijo antes en "Sunday Today": "Lamentablemente, los blancos creen que está bien que nuestros niños mueran y nuestros hombres terminen en la cárcel, pero no que eso le suceda a los suyos".[4]

4. David Mills, "Sister Souljah's Call to Arms", *Washington Post*, 13 de mayo de 1992, B1.

El 13 de junio, Bill Clinton, uno de los invitados de Jesse Jackson a la convención política de la Rainbow Coalition, leyó con disgusto una versión editada de los dichos de Souljah, quien había participado la noche anterior en el panel juvenil del evento. Los asesores de Clinton creían que era la oportunidad perfecta para distanciarse del electorado de Jackson y congraciarse con el de Perot. Ante los sorprendidos miembros de la audiencia, señaló:

> Solo escuchen esto, lo que ella dijo: le dijo al *Washington Post* hace más o menos un mes –y cito textualmente– que "si los negros matan a otros negros todos los días, ¿por qué no pueden dedicarle una semana a matar a los blancos? Entonces, si eres un pandillero y vas a matar a alguien, como de costumbre, ¿por qué no a un blanco?". Entiendo que sea joven, pero ella también influye en muchas personas, y cuando se dice algo así... Bueno, si uno toma las palabras "blanco" y "negro" y las cambia de lugar, parece algo que David Duke[5] bien podría haber dicho.[6]

Souljah criticó a Clinton por sacar de contexto sus palabras, y afirmó que ella nunca había justificado la violencia contra los blancos; su intención era describir la mentalidad de aquellos que habían cometido ese tipo de acciones. Clinton, dijo, estaba tratando de convertirla en "otra Willie Horton,[7] un tema de campaña, un monstruo negro para asustar a la población blanca". Jackson y otros líderes afroamericanos condenaron la muy publicitada maniobra del candidato demócrata y el desprecio que revelaba hacia la comunidad negra, que constituía el 10% del electorado nacional. "Souljah representa lo que sien-

5. David Duke es un supremacista blanco de extrema derecha y antiguo líder del Ku Klux Klan. En 1992, se presentó a las elecciones primarias del Partido Republicano para lanzar su candidatura como presidente, con escaso éxito. [N. del T.]

6. Thomas Edsall, "Clinton Stuns Rainbow Coalition", *Washington Post*, 14 de junio de 1992, A1. *Crossfire*, CNN, transcripción de la emisión del 15 de junio de 1992.

7. Willie Horton es un convicto afroamericano, cuyo caso despertó polémica durante las elecciones presidenciales de 1988. Mientras cumplía cadena perpetua por homicidio, se le permitió salir brevemente de la cárcel como parte de un programa de rehabilitación. Horton escapó, violó a una mujer y fue detenido mientras huía en un auto robado. Demócratas y republicanos se acusaron mutuamente por el hecho. [N. del T.]

te y anhela toda una generación", declaró Jackson después del discurso de Clinton. "Se merece una disculpa."

Por supuesto, no recibió ninguna. Los comentaristas políticos, en cambio, alabaron al futuro presidente. Gwen Ifill, del *New York Times*, escribió: "No hay duda de que los responsables de la campaña de Clinton están muy contentos con el resultado de los comentarios sobre Sister Souljah, y es posible que estos se transformen en el modelo de futuros intentos igualmente arriesgados de paliar el poco éxito que su candidatura ha tenido en los últimos tiempos".

ICE T CONTRA LA POLICÍA

Esa misma semana, la National Rifle Association y varias organizaciones policiales le sirvieron en bandeja la oportunidad de recuperar votos a los republicanos. El 10 y 11 de junio, en conferencias de prensa que tuvieron lugar desde Maryland hasta Texas, solicitaron que se realizara un boicot a los negocios asociados con Time Warner debido a una canción llamada "Cop Killer" [Asesino de policías], editada a través de su sello Sire Records por la banda de heavy metal negra de Ice T, Body Count.

En Austin, el grupo de policías hizo campaña para que clausuraran el parque temático Six Flags Over Texas, propiedad de Time Warner. En Houston, la Police Officers Association presionó al Concejo de la Ciudad para que no le renovaran el contrato a Time Warner Cable. En menos de una semana, la organización nacional Fraternal Order of Police, la National Association of Chiefs of Police y el gobernador de Alabama se sumaron a los pedidos de boicot y a la solicitud para que se prohibiera el tema.

"Hay personas que conducen toda la noche, consumen crack y escuchan música de rap que habla de matar policías; necesariamente, se van a sobreexcitar", aseguró Paul Taylor, presidente de la Fraternal Order of Police. "Digan lo que digan, este tipo de música es peligrosa."

El vicepresidente Dan Quayle increpó a los ejecutivos de Time Warner, afirmando que pertenecían a una "elite cultural" a la que le importaban menos los valores familiares que el dinero. En una convención organizada por la National Association of Radio Talk Show Hosts, Quayle preguntó: "¿Dónde quedó la responsabilidad empresarial?". El público aplaudió enloquecido. La frase tuvo tanto éxito que se convirtió en un elemento recurrente dentro de su limitado repertorio discursivo. En una de sus declaraciones de campaña, incluso opinó que su oponente demócrata Bill Clinton había estado en lo correcto al criticar a Sister Souljah. Deseosos de aprovechar la controversia, Oliver North contrató a Jack Thompson para que iniciara acciones legales contra Time Warner, y el presidente Bush comunicó a los periodistas que creía que "Cop Killer" era una canción "enfermiza". Nadie parecía capaz de expresar la misma indignación contra aquella película donde también se asesinaban policías, *Terminator*, protagonizada por el republicano Arnold Schwarzenegger.

Tampoco se le prestó atención a la National Black Police Association, que representaba a 35.000 oficiales de policía afroamericanos, cuando repudió la prohibición del tema y el boicot a Time Warner. "Esta canción no es una apología del homicidio. Es un rap de protesta. Lo que dice Ice T no es un invento", remarcó Ronald Hampton, director de la asociación. "No existen estadísticas que respalden la teoría de que las canciones pueden incitar a la gente a la violencia."

La posición de los conservadores culturales en el debate sobre "Cop Killer" ni siquiera era coherente con su posición en el debate sobre los códigos de conducta universitarios, los cuales prohibirían todo tipo de discurso considerado discriminatorio y, según los conservadores, restringirían el libre intercambio de ideas, subyugando el pensamiento a la "corrección política". Sin embargo, la disputa en torno a "Cop Killer" indicaba que la deshonestidad intelectual les parecía justificada si les ayudaba a alcanzar sus objetivos. A fines de junio, a pedido de un *sheriff* de Florida, John McDougall, el fiscal del estado comenzó a investigar si, de acuerdo con las leyes contra la discriminación de Florida, podía imputarse a Ice T por "deshumanizar" a los oficiales de policía.

¿Por qué ponían tanta saña y esfuerzo las organizaciones policiales y los grupos de derecha para prohibir una canción grabada por una banda de heavy metal poco conocida, que era apenas el proyecto musical paralelo de un artista de rap? Parte de la respuesta a esta incógnita se reveló en un informe de Amnistía Internacional sobre la brutalidad policial en Los Ángeles, publicado en medio de la controversia. Los investigadores de la organización de derechos humanos vinieron a la ciudad después de la golpiza de Rodney King para analizar las prácticas de la policía local. En una indagación que se extendió durante un año entero, descubrieron que la manera en que los policías y *sheriffs* trataban a sospechosos que no representaban amenaza alguna muchas veces "era

cruel, inhumana o degradante, o equivalía a la tortura". Según afirmó el secretario general de la organización, Ian Martin, la brutalidad policial era "uno de los tantos escándalos por violación de los derechos humanos que actualmente atenta contra la credibilidad de los Estados Unidos en sus intentos por promover esos mismos derechos internacionalmente".

Los pedidos de reforma policial en todo el país se habían vuelto ensordecedores desde la golpiza a Rodney King en marzo de 1991. El informe de Amnistía Internacional reflejaba el hecho de que Los Ángeles se había convertido en el símbolo mundial del fracaso del sistema policial estadounidense, en particular cuando los casos involucraban a minorías étnicas o jóvenes. Las asociaciones policiales, ahora a la defensiva, aparentemente vieron en "Cop Killer" una oportunidad para dar vuelta la situación y desembarazarse de la atención indeseada de los medios. Era un claro ejemplo del modo en que se usaba la guerra cultural como una distracción estratégica.

Así, Charlton Heston entró a la reunión de accionistas de Time Warner el 16 de julio y dio un espectáculo magistral. Con la misma voz estentórea con la que había interpretado a Moisés, sermoneó a los ejecutivos de la empresa por haber elegido la avaricia por sobre la responsabilidad y luego les leyó dramáticamente la letra de "KKK Bitch", de Body Count, tema en el que el personaje de Ice T se imagina una violenta escena de sexo con la hija de uno de los jerarcas del Ku Klux Klan y las dos sobrinas de doce años de Tipper Gore. Después arremetió contra "Cop Killer". Heston hizo una pregunta retórica: "Si esa canción se titulara 'Fag Killer' [Asesino de maricas] o si la letra dijera 'Die, die, die, Kike, die' [Muere, muere, muere, judío, muere], ¿la pondrían a la venta de todas formas?". Fuera del edificio, un grupo de policías mostraba carteles que decían "TIME WARNER VALORA LAS GANANCIAS MÁS QUE LA VIDA DE LOS POLICÍAS" y "MAGNATES MEDIÁTICOS DE LA MUERTE". Juntos coreaban: "Ban rap! It's all crap!" [¡Prohíban el rap! ¡Es pura basura!].

Miles de disquerías descatalogaron el álbum de Body Count, muchas a pedido del fiscal de California, Dan Lungren. El fondo de jubilaciones y pensiones de la ciudad de Filadelfia aprobó por votación la desinversión de millones de dólares en acciones de Times Warner. Los funcionarios del partido republicano le recriminaron a Clinton el hecho de recibir contribuciones políticas de la empresa. En un recital de Body Count, en Hollywood, uno de sus fans reflexionó: "Hay más policías ahí afuera que en Florence y Normandie".

Ice T programó una conferencia de prensa para el 28 de julio. Antes de hablar, mostró un videoclip de media hora sobre el Partido de las Panteras Negras. "Uno de los problemas principales de los periodistas es que no tienen la menor idea de lo que estoy hablando", dijo. Luego anunció que iba a retirar la canción del álbum para ofrecerla de forma gratuita en sus conciertos. El objetivo del tema nunca fue ganar dinero, explicó: "Esta canción trata de la comunidad, de su furia y de las razones de esa furia. No le pide a nadie que mate a ningún policía".

"La policía está mandando un mensaje a todas las demás discográficas", agregó, admitiendo que él y los ejecutivos de Time Warner habían recibido amenazas de muerte. "Yo predigo que van a tratar de prohibir la música de rap dentro de los próximos tres años."

LA CAZA DE BRUJAS

Los sellos más grandes comenzaron de inmediato a reevaluar sus inversiones en el mercado del hip-hop, y pusieron bajo la lupa a aquellos artistas de su catálogo cuyas letras fueran capaces de provocar algún escándalo político. A fines de 1992, esta caza de brujas ya había afectado a docenas de raperos de discográficas importantes. Se suspendió el lanzamiento del álbum *Live and Let Die* de Kool G Rap y DJ Polo. Tragedy tuvo que dejar de lado una canción llamada "Bullet" [Bala], que hablaba un policía homicida al que asesinaban por venganza. The Almighty RSO vio cómo su sello cancelaba la promoción de su single "One in the Chamba" [Una en la recámara] debido a las protestas de la Boston Police Patrolman's Association. También vetaron la pieza central de un EP de Boo-Yaa Tribe, una canción titulada "Shoot 'Em Down" [Mátenlos a tiros], la cual repudiaba la exoneración de un policía de Compton que había matado de diecinueve disparos a dos hermanos samoanos.

Paris, un rapero del Área de la Bahía de San Francisco, había firmado contrato con Tommy Boy Records, el sello de Tom Silverman, con Time Warner como distribuidora. Para su nuevo álbum, *Sleeping with the Enemy*, este rapero político no solo había grabado dos temas –"Coffee, Donuts and Death" [Café, donas y muerte] y "Bush Killa" [Asesino de Bush]–, en los que asesinaba policías corruptos y al presidente Bush, sino que además había escogido

como carátula del disco una imagen que lo mostraba esperando con un arma cerca de la Casa Blanca. Paris admitió que era puro *agitprop*. "En el mundo real, sobre todo las comunidades negras y latinas, el problema no son los asesinos de policías, mucho menos la música sobre los asesinos de policías", afirmó. "El problema son los policías asesinos."

Después de que Bush se sumara al debate en torno a "Cop Killer", la portada del disco de Paris se filtró y llegó a la New York Sheriffs' Association y a los tabloides. En septiembre, los ejecutivos de Time Warner obligaron a Silverman a expulsarlo de Tommy Boy. Su siguiente contrato con 4th and Broadway, una subdivisión de la multinacional Polygram, también quedó en la nada debido al temor de los directivos de la empresa frente a la posibilidad de que el disco atrajera el mismo tipo de ataques políticos que Time Warner había sufrido.

En octubre, Paris ya había firmado contrato con Rick Rubin, quien también utilizaba a Time Warner como distribuidora. Para evitar cualquier interferencia, Rubin fundó un sello independiente, Sex Records, y trató de editar el álbum antes de las elecciones; pero Time Warner lo detuvo justo antes de que pudiera hacerlo, y acordó otorgarle a Paris cien mil dólares como compensación. Con ese dinero, el rapero por fin pudo sacar a la venta el disco bajo su propio sello, Scarface, tres semanas después de la derrota de la fórmula Bush-Quayle frente a Clinton y Gore.

Ice T pasó los últimos meses de 1992 enfrascado en amargas negociaciones con Time Warner por la edición de su próximo álbum, *Home Invasion*, y llegó a la conclusión de que, como luego escribiría, "Warner Brothers no puede darse el lujo de hacer negocio con la furia negra. Sí puede hacerlo con la furia blanca, pero la negra es un asunto mucho más delicado. Los negros, cuando se enojan, son capaces de decir cualquier cosa. A un negro enfurecido quizá se le ocurra matar a todo el mundo. Uno nunca sabe. Y por eso mismo no pueden hacer negocio con la furia negra: porque lucran controlando a los negros, que es otra parte del sistema". Ice T dejó Time Warner y firmó contrato con el sello independiente de Bryan Turner, Priority Records.

En apenas una década, las discográficas más grandes habían, primero, despreciado al rap por considerarlo una moda pasajera; luego, competido entre sí ferozmente por conseguir la mayor cantidad de raperos posible; y, por último, descartado a incontables artistas de rap a causa de sus opiniones políticas. Era el mismo ciclo de siempre: desprecio, seducción y temor.

UN LLAMADO A LA EXPIACIÓN

En medio de tantos embates políticos y culturales, los jóvenes anhelaban algo que les diera un nuevo propósito en la vida y les permitiera dejar de estar continuamente a la defensiva. La generación del hip-hop esperaba una llamada.

Los mediadores de las pandillas estaban trabajando con una tenacidad y urgencia extraordinarias. El movimiento a favor de la tregua era, literalmente, cuestión de vida o muerte. Y los esfuerzos dieron sus frutos. Desde el condado de Orange hasta San Fernando Valley, las pandillas latinas comenzaron a negociar la paz. Cincuenta de ellas firmaron una tregua en Santa Ana, en 1992. Meses después, un edicto emitido por líderes de la mafia mexicana en prisión declaró el fin de los ataques con armas de fuego desde vehículos en movimiento. El 31 de octubre de 1993, en Halloween, cientos de pandilleros latinos declararon una tregua de enormes proporciones en el Valley. En 1994, los Rollin' 60s, los Eight-Tray Gangsters, los Hoover Crips y los Black P-Stones –cuatro de las bandas negras que más combatían entre sí– se reunieron para anunciar una tregua en el área de Los Ángeles Harbor.

De allí, el movimiento se expandió al resto del país. El 29 de abril de 1993, Carl Upchurch y el Council for Urban Peace and Justice, con el apoyo del reverendo Benjamin Chavis y la NAACP, llevaron a cabo la primera cumbre nacional de pandillas en la ciudad de Kansas, a la que asistieron representantes de veintiséis ciudades. Otras cumbres se realizaron al poco tiempo en Chicago, Cleveland, Minneapolis, Pittsburgh y San Antonio, acordando treguas en cada una de esas ciudades. La energía desatada por el movimiento a favor de la paz entre pandillas ayudó a canalizar la propuesta de Louis Farrakhan, quien había llamado a la comunidad a sumarse a un evento que denominó "The Million Man March" [La marcha de un millón de hombres].

A mediados de 1994, Farrakhan empezó a cambiar el tono de sus discursos durante su campaña "Stop the Killing", adaptándolos a una nueva idea con la que podría culminar el proyecto de paz en las calles que había emprendido cinco años atrás. Él convocaría a un millón de hombres negros en la escalinata del Capitolio en Washington D.C., en una demostración de unidad y paz. Así, dejarían en claro ante el mundo entero que "la imagen que ustedes tienen del hombre negro no refleja cómo somos realmente". Farrakhan afirmó que sería un día festivo de expiación y reconciliación.

A lo largo de varios años, la Nación del Islam había ido acercándose a las organizaciones de derechos civiles tradicionales y al Congressional Black Caucus. En diciembre, Farrakhan ya habían sumado a Benjamin Chavis, ex líder de la NAACP, como organizador nacional de la marcha. Chavis acababa de ser expulsado de la organización por acusaciones de abuso sexual y fraude fiscal; pero la máxima autoridad de los musulmanes negros lo había acogido con los brazos abiertos, explicándole a sus seguidores que a Chavis lo habían echado debido a su acercamiento hacia los jóvenes y los pobres. Este puso manos a la obra y, desplegando un enorme esfuerzo organizativo, fue más allá de la Nación del Islam y reclutó a organizaciones cristianas, universitarias, comunales, juveniles y otras que trabajaban por la paz entre las pandillas.

LA LUCHA POR LA UNIDAD

El evento suscitaría una considerable polémica. En sus discursos, Farrakhan había dicho a sus seguidores que la marcha era exclusivamente para los hombres: las mujeres debían quedarse en sus casas y apoyarlos desde ahí. "De no ser por la mujer en el hogar, no podría haber familias ni comunidades fuertes", declaró. "Lo que le queremos decir a las mujeres negras es que ustedes siempre han estado a nuestro lado. De hecho, nos han liderado. Por eso, ahora que hemos decidido luchar por ustedes y nuestras familias, queremos que ustedes nos ayuden en este evento quedándose en casa y enseñando a nuestros hijos lo que sus padres, tíos o hermanos han elegido hacer."

Esta política hacía eco de la filosofía de los Promise Keepers, una organización evangelista que había empezado a calar hondo en la clase trabajadora y la clase media de las comunidades negras y latinas. La sociedad se está desmoronando, afirmaban, porque los hombres no están cumpliendo con sus funciones tradicionales como patriarcas y sostenes de la familia. Las feministas negras, en cambio, creían que se trataba de un gesto retrógrado. Marcia A. Gillespie, jefa de edición de la revista *Ms.*, dijo: "Están adoptando un punto de vista patriarcal, según el cual, automáticamente, los hombres negros deben asumir el liderazgo y las mujeres quedarse en casa cuidando a los niños, cocinando, ofreciendo atención médica cuando sea necesario y escribiendo algún que otro poema. A mí no me parece que sea así la cosa".

Gillespie, Angela Davis, Jewell Jackson McCabe, fundadora de la National Coalition of 100 Black Women, y Barbara Arnwine, del Lawyers Committee for Civil Rights, formaron una organización llamada African-American Agenda 2000 en oposición a la marcha. Otras, como Julianne Malveaux, Kimberle Crenshaw y Michelle Wallace, también se pronunciaron contra el evento, al que consideraban "ni más ni menos", dijo bel hooks, "que una celebración del patriarcado fascista". En consecuencia, estas mujeres se convirtieron en el blanco de múltiples agresiones personales, acusaciones de traición y cosas peores.

Los homosexuales negros, por su parte, debatían sobre cómo debían encarar la marcha. Algunos decidieron boicotearla, convencidos de que la noción de masculinidad en la que se inspiraba el evento no era inclusiva. Sus temores se vieron confirmados cuando los organizadores rechazaron pedidos de agregar a un orador gay y a otro con VIH positivo en la plataforma. El National Black Gay and Lesbian Leadership Forum votó en contra de endorsar la marcha, debido al "tono machista y patriarcal [de Farrakhan] y los comentarios homofóbicos de algunos de los organizadores". Sin embargo, muchos de ellos asistieron de todas formas. Gregory Adams, por ejemplo, opinó que Farrakhan no era el centro de la marcha. "Creo que debemos estar al lado de nuestros hermanos heterosexuales", remarcó. "Somos víctimas del mismo racismo. Soy un homosexual negro que todavía no puede lograr que le pare un solo taxi en todo Washington D.C."

A medida que la marcha se aproximaba y se hacía cada vez más evidente que cientos de miles de personas iban a participar, los afroamericanos comenzaron a discutir acerca de cuándo crédito merecía Farrakhan por el evento. Al final, Chavis intentó que se lo considerara como un gesto multipartidario. "El mismo Farrakhan les dirá que esta no es su marcha. La marcha le pertenece a toda la población negra", señaló en una entrevista con el *Washington Post*. "Nunca hemos afirmado que para participar haya que profesar una filosofía o ideología en particular."

UNA MAÑANA EN UN MUNDO PERFECTO

El lunes 16 de octubre de 1995 al amanecer, las autopistas que conducían a Washington D.C. estaban congestionadas por los quince mil ómnibus y la

enorme cantidad de automóviles que trataban de abrirse camino hacia la marcha. Cientos de miles de afroamericanos ya se habían congregado en el National Mall. La multitud estaba de buen humor. Los típicos puestos de chucherías para turistas habían sido reemplazados por vendedores de pollo asado y jugos de frutas, dijes africanos y libros afrocentristas, remeras del evento y gorritas de béisbol. La organización promotora de la paz entre pandillas del activista local Al-Malik Farrakhan estaba haciendo un gran negocio vendiendo remeras con la frase "NO NOS MATEMOS ENTRE HERMANOS". Algunos hombres habían traído a sus esposas e hijos. Detrás de los mostradores, en docenas de stands para inscribirse al padrón electoral, había voluntarias mujeres.

Y mientras el sol se elevaba en el cielo despejado, la gente fluía hacia la explanada: senadores y concejales, predicadores rurales y pastores urbanos, pandilleros y miembros de cofradías universitarias, militantes pro-negros y veteranos de Vietnam, DJ y obreros, personas jóvenes y mayores, con distintivos en los que se leía "UNO EN UN MILLÓN" y carteles que decían "ESTO ES HISTORIA".

En la 9th Street se reunió un contingente de ciento cincuenta afroamericanos homosexuales. La noche anterior, con tranquilidad, habían hablado seriamente de lo que harían si los recibían con violencia. Ahora estaban marchando hacia el National Mall, cantando: "¡Hombres gays de ascendencia africana!", mostrando letreros que rezaban: "SOY UN HOMBRE NEGRO Y GAY. SOY UN HOMBRE NEGRO. SOY UN HOMBRE".

"Las personas nos tocaban bocina y algunos levantaban el puño en señal de apoyo. Y cuando llegamos a la explanada, bueno, fue una experiencia sobrecogedora", le dijo Maurice Franklin, uno de los manifestantes, a Michelangelo Signorile. "No estoy tratando de restarle importancia a la homofobia dentro de nuestra comunidad, porque evidentemente existe. Pero ese día, en el National Mall, sentí que sabía lo que era entrar a la tierra prometida. Me sentí seguro, como si estuviese en un mundo perfecto por un día."

En la plataforma, Rosa Parks, Kweisi Mfume, Tynetta Muhammad, Maulana Karenga, Queen Mother Moore, Carol Moseley Braun, Cornel West, Stevie Wonder y Jesse Jackson se acercaron al podio. Maya Angelou leyó un poema: "And so we rise, and so we rise again" [Y así nos levantamos, y así nos levantamos de nuevo].

A la tarde, Louis Farrakhan se puso de pie ante la multitud, y habló de los esclavos que alguna vez habían sido vendidos en el mismo lugar en el que ellos ahora estaban parados. "George Washington dijo temer que, antes de que pasaran muchos años, los esclavos se convertirían en una mercancía muy problemática", señaló. "Y así, estamos aquí reunidos hoy, en este momento histórico." Luego, durante dos horas y media, combinando poesía, historia, numerología, alusiones esotéricas y juegos de palabras, dio un discurso intrínsecamente estadounidense sobre el tema que había escogido: "En pos de una unión más perfecta".

"La libertad no puede surgir de los blancos. La libertad no puede surgir del hecho de reunirse aquí y pedírsela a este gran gobierno. Estamos aquí para que el gobierno nos escuche, pero no para rogarle nada", afirmó. "La libertad no puede surgir de nadie sino de Dios, quien puede liberar al alma de la carga del pecado."

A través de la expiación personal se llegaría a la reconciliación y después a la unidad. Mediante esta última, finalmente, los afroamericanos podrían acabar con la supremacía blanca, la cual, según Farrakhan, era la principal causa de la enfermedad de los Estados Unidos y del mundo entero. No obstante, todo debía empezar con la redención a nivel personal.

Para terminar su discurso, le pidió al público que lo acompañara en el siguiente juramento:

> Repitan conmigo, por favor. Yo, digan su nombre, juro que desde hoy en adelante trataré de amar a mis hermanos como a mí mismo. Yo, digan su nombre, desde hoy en adelante trataré de mejorar espiritual, moral, mental, social, política y económicamente por el bien de mi persona, de mi familia y de mi pueblo.
>
> Yo, digan su nombre, juro que trataré de construir negocios, construir casas, construir hospitales, construir fábricas y luego ingresar al mercado internacional por el bien de mi persona, de mi familia y de mi pueblo. Yo, digan su nombre, juro que desde hoy en adelante, nunca levantaré la mano, esgrimiré un cuchillo ni empuñaré un arma para golpear, cortar o disparar contra ningún miembro de mi familia ni de la raza humana, salvo en defensa propia.
>
> Yo, digan su nombre, juro que desde hoy en adelante nunca maltrataré a mi esposa golpeándola ni faltándole el respeto, porque es la madre de mis hijos y la productora de mi futuro. Yo,

digan su nombre, juro que desde hoy en adelante nunca abusaré de los chicos, las niñas o los niños pequeños para obtener placer sexual, sino que los dejaré crecer en paz, a fin de que se transformen en hombres y mujeres fuertes para el futuro de mi pueblo. Yo, digan su nombre, nunca volveré a utilizar esa palabra que empieza con "p" para describir a ninguna mujer, y menos que menos a mis hermanas negras.

Yo, digan su nombre, juro que desde hoy en adelante no envenenaré mi cuerpo con drogas ni nada que sea destructivo para mi salud y bienestar. Yo, digan su nombre, juro que desde hoy en adelante apoyaré a los periódicos, las radios y los programas de televisión negros. Apoyaré a los artistas negros que creen arte decente para mostrar respeto hacia sí mismos, su pueblo y los oídos de la familia de la raza humana.

Yo, digan su nombre, haré todo esto con la ayuda de Dios.

Esa noche, mientras los presentes comenzaban a irse a sus casas, toda una generación parecía haberse conmovido.

LA NATURALEZA DE LA TRANSFORMACIÓN

Angela Davis haría luego la pregunta que muchos no se animaban a plantear en voz alta: "Todos nosotros tenemos culpas que expiar. Sin embargo, ¿con eso basta para crear puestos de trabajo o ponerle un límite a la creciente industria penitenciaria? Es posible que esta marcha haya sido la primera demostración de la historia en la que la población negra se movilizó sin ningún objetivo ni fin político, sino únicamente por el hecho de ser negra".

En 1963, la marcha de Washington fue un evento que marcó un antes y un después, un momento pletórico de posibilidades de transformación. De a cientos de miles de personas, una generación logró generar un cambio. Esa marea humana fue capaz de obligar a los líderes del Capitolio, del otro lado del National Mall, a convertirse en los agentes de aquella transformación y aprobar la legislación de derechos civiles más importante en la historia de la nación.

Treinta y dos años después, la Million Man March fue un suceso cultural no menos decisivo. Pero los tiempos habían cambiado. Cuando esta generación, representada por un millón de personas, vino a enfrentar al Capitolio, el edificio ya había pasado a ser apenas un símbolo vacío, donde los líderes generalmente implementaban medidas retrógradas, se enfrascaban en disputas circulares y meramente retóricas, y cada tanto aprobaban leyes que en apariencia solo agravaban el deprimente panorama actual. Esta generación no tenía motivo alguno para esperar que surgiera ningún cambio del gobierno.

Semanas antes de la marcha, se había discutido sobre su contenido y significado. Pero ese lunes, mientras el millón de personas que había asistido se retiraba de la explanada, el evento estaba nimbado de una nueva claridad. Rodeados de los símbolos de poder estadounidenses, los presentes contemplaban su propia redención. Por ahora, el cambio se daría a nivel personal.

Angela Davis creyó comprender por qué la marcha había sido una experiencia tan fuerte para muchos. "Creo que la razón por la cual la Million Man March cautivó la imaginación de tanta gente está relacionada con el deseo de formar parte de una lucha negra de mayor amplitud. Hay una gran cantidad de personas que no sienten esa conexión desde hace mucho", explicó. "Eso es algo que ahora [en 1997] nos podría venir bien."

Una generación entera volvió a su casa lista para encontrarse consigo misma, otra vez interesada en su propio devenir.

18.

EL DEVENIR DE LA GENERACIÓN HIP-HOP

THE SOURCE, LA INDUSTRIA Y EL GRAN ÉXITO

In the home of the brave, land of the free
I don't want to be mistreated by no bourgeoisie[1]
Leadbelly, "The Bourgeois Blues"

La diatriba contra la explotación del hip-hop a menudo se alinea contra los cultores mismos del género, aunque en última instancia dicha explotación termina convirtiéndose en un fenómeno imparable que dichos cultores de hip-hop (e incluso quienes los explotan) no pueden controlar. Abogar por la pureza no es algo inadmisible, pero sí complicado, y acarrea consecuencias que exceden por mucho el marco de esta reseña; de hecho, exceden todos los textos publicados al respecto que conozco, sin importar su extensión.
Robert Christgau, 1986

Es posible que el hip-hop hubiera convertido al mundo entero en un Planet Rock y contribuido en gran parte a la congregación de un millón de hombres

1. "En el hogar de los valientes, la tierra de la libertad/ no quiero que me maltrate ningún burgués."

en el National Mall, pero lo cierto es que nunca había logrado conquistar a la Ciudad de Chocolate, Washington D.C. En los barrios negros que rodeaban las estructuras de poder internacional blancas, la gente profesaba una cultura y un género musical al que llamaron go-go.

A nivel local, las bandas seguían dominando la escena de los clubs nocturnos. Los músicos de carne y hueso todavía eran la regla y no la excepción. En las pistas de baile, la gente se movía al ritmo de sets de dos horas de covers y canciones originales, hilados por frenéticos breaks de batería y percusión y por enérgicas líneas de bajo. Los DJs solo llenaban los intervalos entre los distintos sets y maldecían el hecho de no haber tomado clases de trompeta.

El padrino del go-go era un afable personaje llamado Chuck Brown, que había pasado la primera mitad de la década del sesenta en la prisión de Lorton por disparar contra otro hombre en defensa propia; fue ahí donde aprendió a tocar blues en la guitarra. Al salir en libertad, se encontró con una ciudad donde la nueva legislación de derechos civiles que habían aprobado en el Capitolio, en el downtown, había cambiado poco y nada las distinciones de raza y clase que antes inspiraron la indignada letra de aquel tema de Leadbelly, "The Bourgeois Blues" [El blues del burgués]. Las discotecas todavía estaban segregadas: los blancos iban a los grandes clubes nocturnos en el downtown y los negros iban a los "go-go" en cabarets, iglesias y centros comunales.

Brown consiguió trabajo en los go-go con una banda de música bailable que había ingresado al Top 40, Los Latinos, cuyo beat afrocubanizado lo cautivó. Cuando formó la primera encarnación de su propia banda, los Soul Searchers, en 1966, combinó algunos elementos latinos y otros de góspel, y creó un ritmo capaz de enlazar seguidillas de canciones durante horas. Su beat enloquecía a la gente en la pista.

Brown se había percatado de algo que los líderes de las bandas en otras ciudades ignoraban, y de lo que se darían cuenta demasiado tarde: la principal atracción de su espectáculo no eran las canciones, sino la transición entre tema y tema, esa mezcla de breaks hipersincopados, gritos desenfrenados y series de "llamadas y respuestas" entre los músicos y el público típicas de la música en las iglesias negras. Chris Brown estaba haciendo en los clubs de go-go de Washington D.C. lo mismo que Kool Herc hacía por aquella época en las fiestas del Bronx. Así, logró socavar el ascenso de los DJs en las discotecas reinventando el formato de las bandas bailables con la música go-go.

A principios de los ochenta, tanto el go-go como el hip-hop eran géneros marginales, parientes musicales de los barrios pobres. Las bandas de go-go tomaban melodías del rap para sus recitales y los DJs como Charlie Chase y Cash Money pinchaban discos de Trouble Funk y Experience Unlimited (o E.U.). Kurtis Blow, Doug E. Fresh, Teddy Riley y Salt-N-Pepa utilizaban beats go-go, mientras que Big Tony, Jas. Funk, Lil' Benny y D.C. Scorpio cantaban y rapeaban alternativamente.

Al mismo tiempo que Run DMC cambiaba para siempre la escena del rap, Chris Blackwell, en aquel entonces dueño de Island Records e Island Pictures, llegó a Washington D.C. con la idea de hacer explotar el go-go como lo había hecho antes con el reggae: rodando una película y acompañándola con diversas bandas nuevas. Lamentablemente, el film, *Good to Go*, no estaba a la altura de *Harder They Come*. Luego de que este fracasara, Charles Stephenson, quien en aquel momento era el representante de E.U., dijo: "Fue casi como si todo se hubiera venido abajo".

A pesar de los grandes esfuerzos de Chuck, E.U., Trouble Funk y Rare Essence, el go-go nunca llegó al mainstream. En los noventa, los ejecutivos de Nueva York se apresuraron a contratar artistas de hip-hop y dejaron de devolverles las llamadas a los músicos de Washington D.C. El go-go sobrevivió como una de las últimas culturas juveniles negras autóctonas e independientes.

Eso era algo que enorgullecía a sus seguidores en el cinturón negro de Washington, los suburbios negros de Maryland y Virginia, y las universidades negras del sur. Las bandas de go-go más populares llegaban a tocar frente a veinte mil fanáticos por semana. Las marcas de ropa comenzaron a interesarse en ellos y los conciertos pirateados (en grabaciones tomadas "directamente del P.A.") se multiplicaron. Rare Essence y Backyard Band editaron algunas de las canciones bailables más interesantes de la década. El género evolucionó sin tener que acomodarse a las presiones del mainstream; pero, al mismo tiempo, también quedó reducido a un mundo segregado en una época culturalmente signada por la desegregación. Era una escena ferozmente localista en un mundo globalizado.

Además, el go-go era música industrial para una era post-industrialista. Al igual que en los sesenta, cuando Chuck Brown salió de la prisión de Lorton, la encarnizada pelea entre las bandas por la primacía en las discotecas seguía siendo el motor principal del género. Grabar discos y conseguir hits con singles de tres minutos –el gran objetivo de la industria musical– les parecía algo

secundario. La economía de mercado explica en parte la razón por la cual, después de los ochenta, el hip-hop se convirtió en un género internacional mientras que el go-go nunca dejó de ser local.

Sin embargo, había otro motivo, algo que el productor Reo Edwards ilustró con esta anécdota: "Una vez, estaba hablando con un compositor de go-go y le dije: 'Acá hace falta otra estrofa'. Y el tipo me responde: '¡Pero está hablando la percusión! ¿No oyes el rototom?'. Juro por dios que dijo que el rototom estaba contando una historia. 'No se puede poner una estrofa ahí; el rototom está contando una historia.' Bueno. Está bien. Tú sabes lo que dice el rototom. Quizás incluso la gente en la *audiencia* sabe lo que dice. ¡Pero las personas en Baltimore no tienen la más putísima idea!".

Edwards luego negó con la cabeza. "El problema del go-go sigue siendo el mismo. Le faltan buenas historias. El hip-hop", aquí hizo una pausa dramática, "*cuenta historias*".

LA NACIÓN DEL HIP-HOP

Si el go-go era una máquina de ritmos, el hip-hop también era una máquina de ideas. La cantidad de historias que prodigaba era infinita. La cultura era la llamada y el periodismo de hip-hop era la respuesta. De esta relación nacería la imagen que toda una generación se haría de sí misma.

Cuando el hip-hop se convirtió en el centro de atención del downtown a principios de los ochenta, hubo periodistas que se percataron y que estaban listos para dar cuenta de ello, como Nelson George en *Billboard* y David Toop en *The Face*, en Londres. La mayoría de estos escritores pioneros trabajaban en periódicos underground y publicaciones alternativas semanales: Steven Hager en el *East Village Eye*; David Hershkovits en el *Soho News*; y Sally Banes, Robert Christgau y Vince Aletti en el *Village Voice*. Algunas figuras importantes en el ambiente como Tim Carr, Michael Holman y Aaron Fuchs también escribieron sobre esta nueva escena. A mediados de los ochenta, revistas inglesas como *Black Echoes*, *Black Music and Jazz Review* y *Soul Underground* ofrecían artículos, rankings de breakbeats y listas de canciones, mientras que los tabloides estadounidenses de rock, como *Spin* y la *Rolling Stone*, escribían sobre los artistas de hip-hop.

En enero de 1988, el *Village Voice*, bajo el mando de Doug Simmons, Greg Tate, R.J. Smith y Harry Allen, le dedicó una edición especial al hip-hop, titulada "Hip-Hop Nation" [La nación del hip-hop]. El número incluía una portada en la que se veían a los artistas clave de la escena del rap y transmitía un mensaje muy simple: esta era una cultura que *inspiraba fe*. En las palabras de Tate, era "la única vanguardia en pie, que todavía brinda la conmoción de lo nuevo (con música reciclada de James Brown de fondo, en una suerte de compost modernista extremo) y, como si fuera poco, tiene a mano a una burguesía fácil de escandalizar". También añadió, proféticamente: "Es posible que el hip-hop se compre y venda como el oro, pero los mineros que extraen de las profundidades esta materia preciosa siguen constituyendo una legión latente y silenciosa. El hip-hop identifica su potencial en términos de mercado y militancia".

Fuera de la ciudad de Nueva York, la nación del hip-hop aún no había nacido. Era una masa desorganizada de creyentes fervorosos: bailarines que esperaban ansiosamente que el DJ reprodujera un beat que diera lugar a un *cipher*; aerosolistas que en sus habitaciones abrían encomiendas con fotos de grafitis de ciudades de las que nunca habían oído hablar; futuros pinchadores de discos que recorrían las mesas de ofertas de los diminutos locales especializados de los barrios negros o gays en busca de discos de doce pulgadas que dijeran "rap" en algún lugar de sus coloridas fundas. El periodismo iba a tener que suministrar un nacionalismo acorde para reunir a esta colectividad dispersa y hacer que la nación del hip-hop fuera posible.

En agosto de 1988, dos alumnos judíos de primer año que iban a Harvard, David Mays y Jon Shecter, juntaron doscientos dólares y lanzaron una publicación de una página orientada a la música hip-hop, a la que bautizaron con grandilocuencia *The Source* [La fuente]. Ambos se habían criado en el seno de familias judías progresistas de clase media –Mays al noroeste de Washington D.C. y Shecter en Filadelfia– y se habían enamorado del estilo y la cultura negra. Al llegar a Harvard en 1986, se dieron cuenta, como escribió Maximillian Potter, de que ellos eran "probablemente los únicos dos blancos que se vestían con ropa deportiva Fila".

Mays era fanático de los beats de Chuck Brown: lo habían apodado "Go-Go Dave". Shecter, por su parte, se hacía llamar "J The Sultan MC" y había grabado un single de doce pulgadas con su banda, un grupo que usaba gorritas de béisbol rojas y al que se conocía como B.M.O.C. (Big Men On Campus),

en el que rapeaban con "Play That Funky Music" de Wild Cherry de fondo. Shecter convirtió a Mays a la religión del hip-hop y juntos consiguieron un programa de radio que iba los fines de semana, al que denominaron "Streetbeats", en la emisora de su campus, WHRB. Poco después, fundaron *The Source* en su cuarto, en la residencia estudiantil Cabot House. La principal atracción era el ranking "Hot Picks", tomado de su programa radial, en el que se ofrecía una lista de los mejores singles de rap del momento. Para financiar el proyecto, Mays vendía espacios publicitarios a las tiendas minoristas. Así, recaudaron veinticinco dólares en el primer número.

Este modesto emprendimiento no era único; ya había habido otros similares. Un DJ del Área de la Bahía de San Francisco, David "Davey D" Cook, por ejemplo, había lanzado un boletín de noticias similar el año anterior para los radioescuchas de su programa KALX en la University of California, Berkeley. No obstante, Mays y Shecter supieron darse cuenta de la magnitud del creciente público nacional del hip-hop y de la oportunidad que este representaba. Mays fue sumando lectores para *The Source* a través de una lista de correo de oyentes y contactos del sector musical que había almacenado en su pequeña Mac. A medida que obtenía más contactos, iba aumentando la lista. Las grandes discográficas todavía estaban tratando de dilucidar cómo llegar a los DJs de la radio, los promotores y las disquerías que ya veían al rap con buenos ojos. Fue *The Source* la que logró armar una red nacional que cumplía precisamente ese objetivo.

En poco menos de un año, gracias a cierta agresividad comercial y a una voz editorial reconocible y ostentosa, la publicación había pasado de las fotocopias en blanco y negro a un formato de revista, con portadas a todo color y encuadernación con abrochado. No tardaron en sumarse al proyecto otros dos estudiantes de Harvard, ambos de raza negra – H. Edward Young, que cursaba una carrera de grado, y James Bernard, en primer año de la Facultad de Derecho–, quienes pasaron a ser también co-propietarios de *The Source*. Bernard se unió a Shecter en la elección y redacción del contenido, y Young ayudaba a Mays en la venta de anuncios y la publicación.

Dos años después, Mays, Shecter y Young se recibieron y mudaron la sede de la revista a la ciudad de Nueva York. Bernard se mudó a Berkeley para terminar de cursar su carrera de Derecho y poner una oficina en la Costa Oeste. La redacción empezó a incorporar a columnistas como Dave "Funken" Klein, colaboradores como Chris Wilder, Matt Capoluongo, Rob "Reef" Tewlow, Bobbito García, y una serie de entusiastas apasionados y con grandes sueños. A esta altura, la revista afirmaba que tenía quince mil lectores, dos mil de los cuales pertenecían al sector discográfico y radial de un género que se estaba profesionalizando rápidamente.

Reginald Dennis se había criado en el Harlem y recibido en Rutgers, y se unió a la redacción como pasante, cargo en el que ingresó diez mil suscriptores a la base de datos de la Mac. "Sabía que con esas diez mil personas se podía armar un imperio", dijo. "Eran los que marcaban tendencias." En los kits promocionales que envió a los medios, *The Source* se jactó de ser "la publicación de música de rap más leída y respetada que existe". Para respaldar estos dichos, llenaron el 30% de las páginas con publicidades. Luego se autodenominaron "la voz de la industria de música de rap".

En el décimo número de la revista, editado a principios de 1990, la redacción tuvo la audacia de armar su propio canon en un artículo titulado "La década de la música de rap: de 1980 a 1990". ¿Quién más tenía el discernimiento y la confianza necesarios para incluir en una lista así a los Crash Crew o The Ultramagnetic MCs? El número convirtió a los redactores de *The Source* en los comentaristas de rap por excelencia. Jon Shecter, ahora jefe de redacción, alardeó: "La revista que tienen en sus manos es, lejos, lo mejor que se ha publicado sobre el hip-hop".

Village Voice publicaba mejores críticas, *Billboard* ofrecía información más detallada y confiable sobre el sector, y *Spin* tenía reportajes más interesantes y un estilo editorial más cuidado, pero *The Source* hacía gala de la autoridad que solo pueden esgrimir los jóvenes embarcados en una misión. El hip-hop no era cosa de niños: era una fuerza descomunal, de esas que se manifiestan una sola vez por generación y arrasan con todo lo que se encuentre en su camino. Hasta ese momento, según Dennis, "se escribía sobre el hip-hop desde afuera. No era cuestión de vida o muerte. Nadie iba a morirse por no escribir al respecto. En cambio, probablemente nosotros sí".

En un medio en el cual los jóvenes de los barrios marginales solían representarse esposados o a través de los identikits de la policía, *The Source* estaba dispuesta a hablarle a su audiencia con su propia voz, reflejando sus preocupaciones y polémicas, y cubriendo sus necesidades. La revista terminaría concentrando y plasmando en palabras todos los elementos de la *actitud* del hip-hop: la postura del b-boy, con su desbordante confianza callejera, su expresión

severa y desafiante, y su apenas secreto regodeo en el hecho de tener algo que ningún ejército de padres, críticos culturales del *baby boom* o viejos periodistas de rock podrían llegar a entender del todo.

CERCA DE LA ENCRUCIJADA

A medida que *The Source* iba creciendo, las tensiones que ya habían notado quienes apadrinaron antes la incursión del hip-hop en el downtown a principios de los ochenta, y a las que Tate había hecho alusión a fines de esa década, se transformaron en la dialéctica central de la publicación. La revista se enfrentaba a una encrucijada: quería explotar el posible mercado de esta nueva generación y, al mismo tiempo, representar su naciente militancia.

En un comienzo, *The Source* era precisamente lo que Mays tenía en mente: una revista del sector sobre el rap. En un intento de racionalizar el mercado nacional, *The Source* se acercó a los DJs y promotores locales y les ofreció escribir columnas acerca de las "escenas regionales" a cambio de que ellos publicitaran el proyecto boca a boca. Este trueque de contenido por promoción tenía una larga tradición en el ambiente de las revistas orientadas a nuevos géneros. Tom Silverman había hecho lo mismo durante años con *Disco News* y *Dance Music Report*. La información que brindaban los *insiders* le otorgaba cierta legitimidad a la revista, mientras que los ejecutivos de las discográficas consultaban las columnas de opinión y los rankings de los temas en la radio, las disquerías y los videoclips para orientarse y difundir la obra de sus nuevos artistas, quienes a menudo constituían una inversión riesgosa.

Pero a medida que *The Source* fue desarrollando su audiencia, su misión también sufrió cambios. En 1992, las reseñas, los artículos en profundidad y los textos de periodismo militante ya habían reemplazado a las columnas y rankings regionales. Durante un tiempo, los lectores locales acusaron a la revista de haberse vendido; la realidad era que *The Source* estaba apuntando más alto. Ya no era "la voz de la industria de música de rap", sino "la revista de la música, la cultura y la política del hip-hop".

La redacción –que se hacía llamar, con exuberancia, "The Mind Squad" [La patrulla de la mente]– se tomó esa idea muy en serio. Así, crearon el modelo a seguir de todas las revistas de hip-hop, con secciones sobre las fechas de los próximos lanzamientos de discos, citas de artistas del género y las polémicas guías de álbumes y reseñas, que los críticos calificaban en una escala de uno a cinco micrófonos. Generalmente, las últimas páginas estaban dedicadas a la moda y a modelos de hip-hop. Las editoras de esa sección, Julia Chance y Sonya Magett, incluyeron a Sean "Puffy" Combs y Tyson Beckford en sus primeras sesiones de fotos. La columna de Matty C y Reef, "Unsigned Hype", en la que se hablaba de los demos más recientes, se convirtió en el sueño húmedo de todo ejecutivo de A&R. Allí fueron descubiertos artistas como Notorious B.I.G., DMX, Common, Mobb Deep y DJ Shadow. "Gangsta Limpin'", la columna de Dave "Funken" Klein, un irreverente freestyle textual, un fluir de la conciencia pletórico de insultos ingeniosos, elogios reticentes y amiguismo gratuito. Por otra parte, "Doin' the Knowledge", la de James Bernard, con su tono brusco y subjetividad salvaje, se transformó en el prototipo estilístico de la escritura política de toda una generación, dándole una vuelta de tuerca en clave hip-hop a los tópicos del momento: el delito, las cárceles, el sida, el Islam, la política electoral y la Guerra del Golfo.

Por sobre todo eso, The Mind Squad era un grupo comprometido. Sus integrantes se pasaban días enteros debatiendo sobre el material que incluirían en la revista. ¿El rapero X merecía un texto de doscientas palabras? ¿TLC era hip-hop de verdad? ¿El disco de Too Short realmente merecía cuatro micrófonos o solo tres y medio? Mes a mes, esa pasión se veía reflejaba en la respuesta de los lectores. Los fans se quejaban de que las reseñas eran demasiado severas o demasiado tolerantes, o de que los artículos eran parciales a la Costa Oeste o a la Costa Este. Varios raperos y promotores confrontaban enojados a los miembros de la redacción en las discotecas por los insultos que creían detectar entre líneas. Mays empezó a recibir quejas de los anunciantes.

Aun así, la pared que dividía al personal que se ocupaba de la redacción del que se ocupaba del aspecto comercial del proyecto era sagrada; además, de cualquier modo, los redactores nunca iban a ceder. A partir del décimo número de la revista, comenzaron a publicar un "Credo de la editorial" en la parte inferior de la cabecera, en el que se leía:

> En *The Source* nos tomamos muy en serio el desafío de ser la única voz independiente de la industria de la música de rap. [...] Sentimos

que es nuestra responsabilidad controlar rigurosamente la integridad de nuestro contenido editorial, independientemente de todas nuestras relaciones comerciales. Esta es la única manera en que podemos seguir brindándoles la visión clara e imparcial que se ha ganado, esperamos, el respeto de nuestros lectores.

Cuando James Bernard volvió de la Costa Oeste en 1991, asumió la mayor parte de las responsabilidades administrativas de la redacción y, tiempo después, terminó convirtiéndose en el coeditor en jefe. Chris Wilder se transformó en editor sénior y Reginald Dennis, en editor musical. Los nuevos miembros de la redacción, como Kierna Mayo y dream hampton, añadieron voces femeninas contundentes a la revista, poniendo sobre la mesa cuestiones de género, a veces a la fuerza. Juntos, se convirtieron en una de las redacciones más diversas de la historia del mercado de revistas. En términos de contenido, *The Source* sin duda se había vuelto más afroamericana. En su edición de marzo de 1990, pusieron una foto de Malcolm X en Egipto en la portada. "Creo que fue una evolución natural", dijo Bernard. "Jon y Dave sabían que era necesario que la gente notara la autenticidad de la revista."

En 1991, en el número de cierre del año, después de los casos de Rodney King, Latasha Harlins y Crown Heights, la redacción se sumió en un acalorado debate cuyo punto de partida fue el álbum de Ice Cube, *Death Certificate*. Shecter hizo una pregunta sobre el antisemitismo de "No Vaseline": "Eso de señalar que Jerry Heller es judío... ¿Para qué se molestó? ¿Por qué mencionó la palabra *jew* [judío]?". Chris Wilder retrucó: "Porque rima con *to do* [hacer]". De ahí en adelante, la discusión fue cobrando intensidad. La charla prosiguió durante otras trescientas palabras y tocó temas como la relación afrojudía y afrocoreana, la diversidad en la cultura negra, la misoginia y la homofobia. The Mind Squad era un grupo inquieto y combativo, que siempre defendía sus principios, y sus integrantes estaban listos para representar el lugar de donde habían venido y decir lo que no podía decirse en ningún otro lado, incluso si eso implicaba pasarse el día riñendo para decidir qué calificación le correspondía a un álbum o dejar traslucir sus propias tensiones personales e ideológicas en sus páginas. Con creciente honradez y pasión, The Mind Squad trataba de resolver ese enigma clave: ¿qué significa pertenecer a la generación del hip-hop?

The Source le dio a los jóvenes la sensación de formar parte de una nación del hip-hop, algo que iba más allá de los *ciphers* de rap en los comedores de las escuelas, los duelos de b-boying en los centros comunales, las grabaciones caseras y los grafitis callejeros: un lugar poblado por otras personas que eran exactamente como ellos. El periodismo de hip-hop podía centrarse en el discurso directo de los márgenes, enfatizar el valor agregado de la libertad de expresión y el cariz lúdico de la injuria, polemizar sobre la estética del *boom-bap*,[2] festejar distintos tipos de belleza y lucrar con la venta de ejemplares y publicidad, todo al mismo tiempo.

"Todos sabíamos que existía una pequeña posibilidad de que, si hacíamos las cosas bien, la revista se diferenciara de *cualquier* precedente histórico", afirmó Dennis. "Tal vez el aspecto comercial rindiera sus frutos, el enfoque periodístico fuese el correcto y el punto de vista terminara siendo el indicado."

Por otro lado, Dave Mays había empezado a invocar el nombre de Jann Wenner, el *baby boomer* y partícipe de la contracultura que se había transformado en magnate del mercado de revistas, y se jactaba ante los periodistas de *Wall Street Journal* de que *The Source* podía convertirse en "la *Rolling Stone* de la próxima generación". Su lento y doloroso distanciamiento del Mind Squad había comenzado.

En 1991, un año antes de mudarse a Nueva York, *The Source* tenía una circulación de cuarenta mil ejemplares, vendía 286 páginas de anuncios a un precio que iba de dos mil a tres mil dólares por página, y en total daba casi un millón de dólares en ganancias. Ese tipo de éxito parecía inconcebible. No obstante, a fines de los noventa, *The Source* había aumentado su circulación a quinientos mil ejemplares, estaba valuada en treinta millones de dólares, y contaba con un sitio web, un programa de televisión, álbumes y una entrega de premios anual de gala y televisada. En los puestos de revistas, vendía incluso más que la *Rolling Stone*. Lo que sucedió en el ínterin es una de las historias arquetípicas de la generación del hip-hop.

2. El *boom-bap* es un estilo de producción asociado con el hip-hop y caracterizado por el sonido prominente del bombo y el redoblante de batería en el beat, que se difundió a fines de los ochenta y principios de los noventa de la mano de artistas como KRS-One, Scott La Rock y EPMD. [N. del T.]

DEL PÚBLICO MASIVO A LOS NICHOS

Cuando *The Source* hizo su aparición, la industria del entretenimiento y los medios estaban atravesando un cambio de paradigma inaudito, desplazándose de un modelo que se concentraba en el público masivo a otro que se concentraba en los nichos del mercado.

Desde la Segunda Guerra Mundial hasta el punto más alto del modelo masivo en los años setenta, las grandes compañías mediáticas, como los canales de televisión y los conglomerados cinematográficos y discográficos, crearon y promocionaron sus productos apuntando a las masas. La cultura popular se presentaba de manera uniforme, como si fuera una prenda de "talle único". El sistema estaba completamente centralizado: los encargados de tomar decisiones exploraban las "subculturas" y luego las transformaban en algo que podía venderse en el mainstream. Este modelo fomentó las inversiones de grandes capitales, la economía a gran escala y vastas infraestructuras de producción y promoción. A fines de los setenta, después de todo, se dio el auge de las sitcoms, los desmedidos films hollywoodenses y el soft rock.

Sin embargo, a mediados de los ochenta este modelo comenzó a verse amenazado. En la televisión, el surgimiento del cable empezó a segmentar lo que hasta hacía poco era el público cautivo de las tres grandes emisoras de los Estados Unidos. En 1991, un nuevo sistema de rastreo de datos llamado Soundscan transformó la industria de la música cuando la revista *Billboard* lo adoptó para elaborar su ranking semanal.

Hasta ese momento, los rankings de la revista se basaban en una red de informantes de las disquerías. "Nadie sabía cuál era el criterio que se usaba para armar el Top 20", señaló Tom Silverman, propietario de Tommy Boy y uno de los primeros impulsores de Soundscan. "Si alguien les enviaba un cheque, discos gratis o una heladera esa semana, podía llegar al puesto número uno." Este sistema perjudicaba mucho al sello independiente de Silverman. "Planet Rock" vendía quince mil unidades semanales en su mejor momento y llegó a convertirse en disco de oro, pero nunca alcanzó un puesto mayor al número 47 en los rankings. La innovación de Soundscan fue instalar un sistema que leía los códigos de barras e identificaba los puntos de venta para arrojar el número exacto de ventas.

Cuando se publicó la primera lista de *Billboard* basada en los datos de Soundscan el 25 de mayo de 1991, los resultaron conmocionaron a la industria de la música. A las pocas semanas, el cantante de country Garth Brooks y la banda de hair metal Skid Row tenían discos en el puesto número uno. *Efil4zaggin*, el álbum de NWA, distribuido de forma independiente, entró a los rankings en el segundo puesto. Al mismo tiempo, docenas de grupos de pop y rock de las grandes discográficas desaparecieron de las listas. Lo que la industria juzgaba meros nichos del mercado –el country, el metal y el rap– resultaron ser los géneros más populares del momento. Súbitamente, parecía más que probable que el rap ingresara al mainstream. Aparentemente, muchos residentes de los suburbios y muchos blancos se veían tentados por la filosofía de "Niggaz 4 Life".

Soundscan le informó a la industria lo que los chicos venían tratando de decirle desde hacía años. El modelo masivo era demasiado limitador. Ellos no querían que los "programaran" ni que los forzaran a escuchar lo que ofrecía el mainstream. Querían decidir por sí mismos qué cultura pop iban a consumir; querían definir su propia identidad. El nuevo modelo orientado a los nichos del mercado favorecía a las escenas underground autónomas, fluidas y prolíficas, con sus pequeñas economías y sus audiencias apasionadas, casi siempre a la defensiva, atrapadas entre la sed de nuevos descubrimientos y el deseo de preservación, entre la propaganda y la insularidad.

El centro había cedido y el mundo del pop se había fragmentado caóticamente. Con el surgimiento del modelo orientado a los nichos, la idea singular e independentista que habían planteado los b-boys y b-girls del Bronx –como la política, lo verdaderamente *cool* siempre es local– podía llegar a triunfar. La difusión fractal del hip-hop en esta nueva década parecía inevitable.

EL HIP-HOP COMO ESTILO DE VIDA URBANO

Entre tanto, los cultores del marketing orientado a las masas trataban desesperadamente de volver a imponer su modelo. Los presupuestos publicitarios se estaban desplomando; los encanecidos *baby boomers* blancos ahora le prestaban más atención al valor que al renombre. Las disquerías de bajo costo y mucha variedad se habían puesto de moda nuevamente, y ofrecían una enorme cantidad de productos genéricos. Las agencias de publicidad habían entrado en pánico. Aun así, a medida que empresas como Nike, Adidas y Pepsi bus-

caban nuevos mercados, fueron descubriendo que los jóvenes negros y latinos de las urbes –un nicho hasta entonces ignorado– prestaban más atención a las marcas y al renombre de lo que ellos hubieran imaginado.

En 1986, con una sola canción, Run DMC había transformado a Adidas en una marca de hip-hop. Dos años después, Spike Lee y Michael Jordan participarían en una campaña que aplicaría esa estrategia a una escala mucho mayor. Nike, en aquel entonces la segunda empresa de calzado más grande del sector, libraba una batalla encarnizada contra Reebok en la que llevaba todas las de perder. La compañía empezó por armar pequeños equipos administrativos dedicados a desarrollar o renovar sus líneas de calzado orientadas a pequeños nichos del mercado. Luego, en 1986, despidió a su agencia publicitaria, contrató a Wieden & Kennedy e invirtió cuarenta millones de dólares en marketing.

Una noche, dos miembros del equipo de Wieden & Kennedy vieron *Nola Darling*, película en la que Mars Blackmon, el personaje disparatado de Spike Lee, usaba un par de Air Jordan. Ahí mismo se les prendió la lamparita: llamaron a Lee y le dijeron que querían que colaborara con Michael Jordan. En 1988, cuando ambos comenzaron a rodar una serie de spots que revolucionarían el mundo de la publicidad, Reebok era una compañía valuada en mil ochocientos millones de dólates; Nike, en mil doscientos millones. Un año después, los anuncios de Lee y Jordan ayudaron a que Nike sobrepasara a Reebok. La empresa nunca fue la misma. El éxito de Nike no solo confirmó que los nichos del mercado eran el futuro, sino también que se estaban produciendo grandes cambios en los gustos de la población. La moda se estaba desplazando de los *baby boomers* a los jóvenes, de los suburbios a la ciudad y de lo blanco a lo negro.

Las agencias publicitarias negras también se vieron obligadas a repensar sus estrategias. Al notar que los presupuestos publicitarios orientados a las comunidades afroamericanas eran cada vez más reducidos, los líderes del sector, como Mingo Group (una empresa valuada en sesenta millones de dólares), comenzaron a pujar por un "marketing urbano". La idea provenía de las emisoras de radio negras, las cuales habían comenzado a autodenominarse "radios urbanas" en los años ochenta, en un claro intento, según Nelson George, de "apuntar tanto a Madison Avenue como a los oyentes negros". El epíteto "urbano" y el género "urban" todavía implicaban la posibilidad y el deseo de ingresar al mainstream; pero en los noventa esta situación se invirtió. Antes,

Lionel Richie y Michael Jackson vendían música "urban" acaramelada, que se distanciaba de los guetos y trocaba los afros descuidados por los Alfa Romeo. Ahora, en cambio, el hip-hop vendía música "urban" agresiva, que volvía a recluirse en el gueto y se sacaba los zapatos Sperry Top-Sider para calzarse las zapatillas Nike Dunk.

El mismo gesto que implicaba una concesión a los intereses empresariales blancos en los ochenta significaba el reconocimiento de una nueva dinámica racial en las calles en los noventa. Ahora la palabra "urbano" describía el cambio cultural que estaba surgiendo en ciudades como Nueva York, Filadelfia y Chicago, donde los jóvenes negros parecían iniciar grandes cambios estilísticos que otros grupos de jóvenes a la moda, de diversas razas, difundían después. O tal vez el proceso fuera el inverso. "Uno va a una ciudad como Filadelfia, que es en gran parte negra, o Washington, o Nueva York, digamos, y se pregunta quiénes son los que impulsan los cambios en la sociedad", dijo Samuel J. Chisholm, líder de Mingo Group.

Los nuevos líderes de la industria del rap a menudo eran blancos muy versados y cómodos en el mundo de las minorías étnicas. Monica Lynch, responsable de las operaciones comerciales de Tommy Boy, era una feminista y ex bailarina de go-go con un gran ojo para el estilo urbano y un oído muy agudo a la hora de descubrir artistas idiosincráticos. Dave "Funken" Klein, columnista de *The Source*, se marchó de Def Jam para fundar el primer sello de hip-hop cosmopolita, Hollywood/BASIC, donde contrató a artistas de Zimbabwe e Inglaterra y firmó contrato con figuras seminales como Organized Konfusion, Peanut Butter Wolf y DJ Shadow. Dante Ross había nacido en el seno de una familia comunista del Lower East Side y de joven se había convertido en un punk fanático del skate, los Bad Brains y los Beastie Boys. Ross fue el primer ejecutivo de A&R en el sector del hip-hop en dejar los sellos independientes para incorporarse a una discográfica multinacional, pasando de Def Jam y Tommy Boy a Elektra Records, más orientada al rock. Desde allí impulsó a raperos afrocentristas como Brand Nubian, KMD, Leaders of the New School y Pete Rock & CL Smooth, en contra de los deseos de varios ejecutivos negros de R&B que todavía se aferraban a lo que se entendía en los ochenta por música "urban".

Cinco años después de que Michael Jackson, el aún intacto Rey del Pop, tirara abajo las barreras raciales de MTV, el asistente de producción blanco Ted

Demme propuso a los directivos del canal crear un programa de videos de rap. La oferta de clips de hip-hop se había ampliado gracias a docenas de programas locales –encabezados por el de Ralph McDaniels y Lionel Martin, "Video Music Box", de Nueva York–, que habían cosechado una audiencia considerable, y al canal de cable Video Jukebox (después conocido como "The Box"), que contaba con su propio número de teléfono pago al que cualquiera podía llamarse para solicitar los clips que quisiera. Demme creía que era el momento perfecto para lanzar un programa a nivel nacional. Fue así que el episodio piloto de *Yo! MTV Raps* se emitió el 6 de agosto de 1988, con FAB 5 FREDDY como conductor. A los pocos meses, ya era el programa más visto del canal.

MTV añadió después al ex DJ de WBAU y líder de Original Concept, Andre "Dr. Dre" Brown, y al conductor de radio Ed "Ed Lover" Roberts como conductores adicionales, y empezó a trasmitir el programa todos los días. En un año, MTV pasó de no emitir casi ningún video de rap a incluir doce horas de hip-hop en su programación. El estilo urbano ya no era algo que se infiltraba de a poco en los medios gracias a un selecto grupo multirracial de gente a la moda, sino una cultura a la que podía accederse con solo apretar un botón del control remoto desde los barrios blancos exclusivos de las afueras, donde los adolescentes se estaban tratando de adaptar a las cada vez más reducidas expectativas que les prometía el futuro. FAB 5 FREDDY entendió a la perfección qué era lo que atraía a esos chicos. "La gente se identifica con el rap", le dijo a un reportero del *Times*. "Uno siente que puede adoptar ese *look*, pasar a formar parte de esa cultura automáticamente."

En Tommy Boy Records, Lynch y su jefe, Silverman, se dieron cuenta de que el negocio ya no estaba en vender discos, sino "un estilo de vida". En consecuencia, ingresaron al mercado de ropa, diseñando prendas y accesorios de marca y colaborando con empresas como Carhartt y Stussy, cuyas líneas de productos habían cobrado gran aceptación en las calles de la mano de los cultores del hip-hop. Una década antes, aunque el hip-hop vendía vodka Absolut, ropa Williwear, relojes Swatch e incluso automóviles Honda, eran muy pocos quienes lo consideraban más que una moda pasajera entre la juventud. Ahora era evidente que, aparte de vender más de cuatrocientos millones de dólares en discos anualmente, los raperos generaban cientos de millones de dólares en la venta de otros productos como zapatillas, jeans, prendas de alta costura, gaseosas, cervezas, licores, videojuegos, películas y muchos

más. En términos de marketing, el hip-hop se había convertido en el estilo de vida urbano por excelencia.

EL ÉXITO POST-GANGSTA

A fines de 1992, cuando Los Ángeles todavía estaba recuperándose de los disturbios, el ex productor de NWA, Andre "Dr. Dre" Young, editó *The Chronic*. La televisión le había mostrado la furia generacional a la burguesía conservadora blanca de los Estados Unidos como nunca antes, e Ice T había convertido a una empresa multimedios internacional como Time Warner en el blanco de la cólera del establishment, algo también inaudito. En ese contexto, *The Chronic* parecía un alivio caído del cielo.

Los videos de Dre y Snoop Dog para "Nuthin' But a 'G' Thang" y "Let Me Ride" lograron que el álbum se convirtiera en triple disco de platino. La carrera de Dre por fin estaba despegando, alejándolo de Compton y acercándolo al Valley –no muy lejos de las Mansiones de Eazy E y Jerry Heller– y a la creciente audiencia del hip-hop. Era raro y algo desconcertante, pero en cierta forma la presencia de Dre y Snoop ahora resultaba tranquilizadora, como si indicara que la diferencia entre el gueto y los barrios de las afueras no dependía necesariamente de la clase a la que uno pertenecía, sino de lo *cool* que uno era.

La fórmula empleada en *The Chronic* no era muy distinta de la de *Efil4zaggin*, pero los disturbios habían cambiado la manera en que el mainstream veía la música. Antes, la crítica se hubiera detenido sobre todo en "Lil' Ghetto Boy" y "The Day the Niggas Took Over", y el tercer single, "Dre Day" –una brutal injuria a los ex socios del rapero, Eazy E e Ice Cube, aunque extrañamente no a Jerry Heller– hubiera causado polémica. En cambio, ahora el centro de atención eran las habilidades compositivas de Dre y no sus observaciones sociológicas. Los críticos afirmaron que sus arreglos recordaban a la majestuosidad pop de Phil Spector, y que "Nuthin' But a 'G' Thang" y "Let Me Ride" eran temas intrínsecamente estadounidenses, comparables a las inmortales odas veraniegas de los Beach Boys y The Mamas and The Papas.

Lo irónico era que estas canciones claramente hablaban de la nueva paz entre las pandillas y las fiestas en las que se celebraban las treguas, de la embriagadora sensación de libertad que infundía el hecho de poder conducir un auto por la

calle sin tener que preocuparse por la policía u otros pandilleros. Al igual que el movimiento de paz entre las pandillas quería que incluso los pandilleros más curtidos se reintegraran a la sociedad, *The Chronic* quería integrar el rap hardcore al mainstream del pop. Después de todo, podía pasar por música gangsta aburguesada e inocente: no se mencionaban los tratados de paz, no se exigía la reconstrucción de los barrios ni se pedían indemnizaciones; solo se hablaba de salir de parranda y otras tonterías. El videoclip de "Nuthin' But a 'G' Thang" parecía decir: "¿No es cierto que lo único que desean los chicos, sean de donde sean, es manejar autos lujosos, escuchar música increíble, juntarse con sus amigos, pasar la noche de fiesta y tirarle cerveza a las putitas creídas?".

En 1993, los ratings de *Yo! MTV Raps* estaban en declive y las grandes discográficas expulsaban de sus catálogos a los artistas que pudieran desatar cualquier tipo de controversia política. Sin embargo, "Nuthin' But a 'G' Thang" y "Let Me Ride" consiguieron que la estética post-gangsta figurara continuamente en todas partes. Más tarde, en *Doggy Style*, Dre y Snoop dejaron de lado los lamentos bluseros de los barrios marginales y se dedicaron a crear relatos más inocuos sobre las fiestas gangsta. El resultado fue un éxito de ventas aún mayor.

En términos artísticos, *The Chronic* y *Doggy Style* eran logros notables, porque sintetizaban polos opuestos: los barrios marginales y los suburbios; la calle y las últimas tecnologías; el Primer y el Cuarto Mundo. Era como un edificio diseñado por Frank Gehry y cubierto de grafitis. Asimismo, en estos discos también podía entreverse un cambio de opinión de parte de las multinacionales, las cuales ahora creían que los nuevos paradigmas –signados por las transformaciones demográficas, el paso del mercado masivo al de los nichos, la transición del imperio de lo blanco al de lo "post-blanco" y el surgimiento de lo "urbano"– no eran algo tan malo después de todo. El hip-hop ofrecía un modo de asimilar a esta generación esquiva y de categorizarla, a fin de poder lucrar con ella.

Lo descartable podía volverse indispensable. La moda negra que antes uno no entendía ahora venía estampada con una marca y podía adquirirse por unos dólares: la "*chronic*" [marihuana], el *crip walk*, los preservativos, el ConArt, los Chevrolets, las camisas Pendleton, la seda Zig-Zag, las bebidas alcohólicas Seagram, el coñac Remy, los Hennessey, el gin Tanqueray, las pistolas Desert Eagle, los discos del dúo Dogg Pound y los de la discográfica Death Row. En letras como esta era posible ver cómo la breve libertad que siguió a las treguas entre las pandillas era reformulada para adaptarse al sonido edulcorado del rap comercial y el nuevo multiculturalismo empresarial: "Rollin down the street smokin indo/ Sippin on gin and juice/ Laaaid back/ With my mind on my money/ And my money on my mind" [Voy en auto por la calle, fumando marihuana/ tomando sorbos de mi gin con jugo/ muy tranquilo/ teniendo en mente mi dinero/ y con mi dinero en mente].

EL POLICULTURALISMO Y LO POST-BLANCO

Ahora que las empresas se sumaban a la "onda urbana y multicultural", ¿qué sucedería con la desegregación cultural? El historiador Robin D.G. Kelley y el académico Vijay Prashad creían que la idea del "multiculturalismo" había sido cooptada por el Estado y el capitalismo. Durante la década del ochenta, los multiculturalistas habían pugnado por la inclusión y la representación. Pero el multiculturalismo empresarial que siguió al éxito del álbum de Dr. Dre y Snoop Dog se basaba en nociones retrógradas de lo que significaba la identidad cultural. Kelly acuñó el término "policulturalismo" para tratar de revivir una visión más radical de la integración.

El policulturalismo partía de la idea de que la sociedad civil no necesitaba fundarse en el eurocentrismo ni en la cultura blanca para funcionar. En el mundo real, las diferentes culturas se superponían, mezclaban y armonizaban como los polirritmos de una canción de jazz o el *cross-fading* de un DJ. Este concepto, verdaderamente, ofrecía un tipo de integración que podía elevar a la población entera. En cambio, la estética urbana impulsada por los ejecutivos de marketing parecía combinar las peores limitaciones del integracionismo con las más crueles realidades y desigualdades de la segregación. De ahí que el gran éxito del rap haya despertado paroxismos de autorreflexión en el seno de la nación del hip-hop.

En un ensayo muy discutido, publicado en *The Source* y titulado "We Use Words Like Mackadocious" [Usamos palabras como "*mackadocious*"[3]], el escritor de grafitis blanco William "UPSKI" Wimsatt criticó con dureza la súbita aparición de lo que él denominó "*wiggers*"[4] en la cultura del hip-hop, debida en parte a la

3. En el argot de los guetos estadounidenses, en particular a fines de los ochenta y principios de los noventa, *mackadocious* designaba algo genial, increíble, *cool*. [N. del T.]
4. "Wigger", acrónimo de *white* [blanco] y *nigger* [negro], término que designa en el argot vernáculo a aquellas personas de raza blanca que adoptan o se apropian de una cultura negra, en especial el hip-hop. [N. del T.]

gran repercusión de la revista y de *Yo! MTV Raps*. "Es posible que algún día la audiencia del rap sea tan blanca como la de los clubs de jazz, y el rap mismo pase a ser apenas otra plataforma desde la cual todos los grupos étnicos blancos –no solo los irlandeses– podrán expresar su hasta entonces oculto funk interior", escribió.

Después del artículo, Wimsatt publicó un libro llamado *Bomb the Suburbs* [Bombardeemos los suburbios], que se convirtió de inmediato en un clásico por su atinada saña en cuestiones raciales y generacionales. "Los suburbios son algo más que una ubicación geográfica desafortunada: son una mentalidad desafortunada", indicaba al principio de la obra. "Es la mentalidad norteamericana, basada en el miedo, el conformismo, la debilidad de carácter y la falta de imaginación."

"Digo que hay que bombardear los suburbios porque los suburbios nos vienen bombardeando a nosotros durante por lo menos los últimos cuarenta años. Ellos han librado una guerra económica, política y cultural contra la vida en la ciudad", escribió. "'Bombardeemos los suburbios' significa 'celebremos la ciudad'. Celebremos el gueto y a las pocas personas que no huyen de él."

Esta era una noción de lo "urbano" teñida de un optimismo absoluto. El hip-hop que no se plegaba a los imperativos del marketing era algo que esta generación todavía podía controlar y definir. Los habitantes de los suburbios podían unirse con los del gueto. Los blancos podían aprender a respetar la identidad negra en lugar de limitarse a consumirla. Wimsatt, el soñador militante, quería un mundo que no solo fuera policultural, sino post-blanco.

ESTRICTAMENTE UNDERGROUND

Wimsatt apelaba a las aspiraciones más altas de la generación del hip-hop: la honestidad intelectual, el pensamiento independiente y el rigor de la autenticidad. Publicó *Bomb the Suburbs* a cuenta propia y lo comenzó a ofrecer a negros, blancos, latinos y asiáticos en el metro y la calle mientras viajaba por todo el país. En total, vendió veintitrés mil ejemplares. Para él, la esencia del nacionalismo del hip-hop consistía en ser fiel a uno mismo y sus pares, y en respaldar lo que uno decía con lo que uno hacía.

Si las calles de la urbe eran la fuente mítica del nacionalismo del hip-hop, el campus universitario era su lugar de cultivo, el epicentro del underground local. En los sesenta, durante la prolongada bonanza económica, los jóvenes habían realizado marchas. En los noventa, sin embargo, enfrentada a lo que parecía ser el futuro más desalentador desde la Gran Depresión, la juventud recurrió a su creatividad.

Así, alrededor de casi todas las emisoras radiales universitarias se fue formando una escena hip-hop underground, impulsando la creación de un enérgico entramado de iniciativas y proyectos, con programas de radio, batallas de b-boys, MCs y DJs, *slams* de poesía, cafés, tiendas de modas, sellos discográficos independientes y revistas de hip-hop. A mediados de la década del noventa, estas redes culturales estaban en pleno apogeo. Las conferencias nacionales como Gavin Convention, Jack the Rapper o How Can I Be Down sirvieron en parte para que los DJs de las discotecas y las emisoras radiales universitarias, los promotores callejeros y los periodistas de hip-hop se organizaran. Los grupos autogestionados como The Bay Area Hip-Hop Coalition se transformaron en un modelo a seguir para los DJs de la radio underground, y de ese modo influyeron en la programación radial y la cobertura de prensa en todo el país, y catapultaron a diversos artistas locales al mainstream. Las redes de distribución de música independiente, sobre todo en el sur, dieron luz a artistas y sellos que recaudaban millones de dólares.

Inspirado por esta energía y ética autosuficiente, el periodismo de hip-hop explotó. Algunas revistas como *The Bomb*, *Flavor*, *Straight From the Lip*, *Divine Styler*, *4080*, *Stress*, *On The Go* o *One Nut Network* eran básicamente proyectos caseros que se difundían de mano a mano entre los *insiders* de la industria o se vendían en tiendas especializadas dedicadas a la música, el grafiti, el skateboarding o la ropa. Otras, como *Rap Sheet*, *URB*, *The Kronick* y *Ego Trip* empezaron como publicaciones gratuitas en papel diario. Algunas contaban con un diseño muy cuidado y textos provocadores, pero todas ofrecían espacios publicitarios de bajo costo que atrajeron el nuevo flujo de capital asignado por las grandes discográficas para la promoción de sus artistas y, en mayor grado, los anuncios de diversos emprendimientos locales e independientes, como líneas de prendas, sellos discográficos, discotecas y fiestas rave. Estas revistas locales se multiplicaron con rapidez, especialmente después de que *The Source* dejara de publicar sus informes regionales. Ciertas de ellas, como *URB*, *Rap Sheet* y *Rap Pages*, empezaron a venderse en los puestos de diarios. A través de su contenido y su difusión, ayudaron a consolidar las escenas locales.

Es decir, por más que el éxito del hip-hop hubiera generado problemas nuevos, también había generado la sensación de que el futuro deparaba oportunidades hasta hace poco inimaginables. El hip-hop había alcanzado el punto en el que estaba listo para dejar de ser apenas un nicho e ingresar en el mainstream. El único interrogante que quedaba era si seguiría siendo posible apuntar a la conquista del mercado y al fomento de la militancia al mismo tiempo.

VIBE Y EL TRIUNFO DE LO URBANO

En 1993, los anunciantes de *The Source* se expandieron más allá de los sellos discográficos y abarcaron marcas como Nike, Reebok, Sega y Bugle Boy. La revista tenía una circulación de noventa mil lectores; el lector promedio era varón y de veintiún años. Más de la mitad era negro; más del 25% era blanco. "Esto no es un mercado que apunte a un nicho ni solamente a las minorías étnicas", le dijo Mays a gente del sector de revistas. "El hip-hop es lo que era el rock hace veinticinco años. Es un estilo de vida orientado a la música y que toda una generación de jóvenes profesa hoy por hoy."

Luego, agregó: "Es un mercado que pide a gritos que el marketing lo tome en cuenta".

Quincy Jones, Russell Simmons y Time Warner estaban de acuerdo; en 1991 habían comenzado a negociar con Mays, Shecter y Bernard la compra de *The Source*. "El problema era que nuestro enfoque, para ellos, era demasiado estrecho", explicó Bernard. "Creo que en Time Warner no pensaban que hubiera un mercado lo suficientemente grande para una revista pura y exclusivamente sobre el hip-hop, y en eso se equivocaban. Pero también pensaban que existía un mercado para una revista de música negra mainstream vinculada al hip-hop, y en eso tenían razón." Bernard dijo que las negociaciones quedaron en la nada después de que Time Warner les hiciera una oferta demasiado baja.

En vez de vender *The Source*, Jones y Simmons aceptaron una inversión de un millón de dólares de parte de Time Warner para desarrollar una nueva revista de hip-hop más refinada. Lo complicado era decidir, justamente, cuál sería el nivel de "refinamiento": a Simmons le gustaba la crudeza de *The Source*, mientras que Jones quería algo más vistoso y sofisticado, como la *Rolling Stone*. Jones contrató como editora a Carol Smith, una mujer blanca de cuarenta y tres años que había fundado la revista para padres *Parenting* y admitía nunca haber visto *Haz lo correcto* ni *Boyz N The Hood;* y como jefe de redacción a Jonathan Van Meter, un blanco gay de veintinueve años. En respuesta, Simmons renunció, decisión que justificó con un reproche que se haría famoso: "No contrataron ni a un solo hombre negro heterosexual para que trabaje en la revista".

"No creo que nadie que me conozca pueda acusarme de homofobia", añadió. "La idea de que [esta revista] sea la biblia de la comunidad hip-hop ha muerto."

Después de la renuncia de Simmons, previa al lanzamiento de *Vibe* en septiembre de 1992, el resto de los responsables del proyecto admitían que no tenían idea de qué podía esperarse ni de quién compraría la revista. Simplemente deducían que su "*Rolling Stone* de música negra" se convertiría en un fenómeno de ventas. Con respecto a las anunciantes, no solo habían conseguido a The Gap, Swatch y Nintendo, sino también a Benetton, Armani Exchange, Gianni Versace, cuatro páginas de Levi's y cinco de Nike. Las páginas de anuncios costaban entre cinco mil y seis mil dólares. El número de prueba tenía 144 páginas, 54 de las cuales estaban dedicadas a publicidad, y salió a la venta con una tirada de doscientos mil ejemplares, el doble que *The Source*. La respuesta del público fue lo suficientemente positiva como para que Time Warner se comprometiera con el proyecto.

Vibe comenzó como un experimento de alta categoría, que combinaba periodismo sobre la farándula y de investigación con fotografías de un elaborado minimalismo y secciones sobre moda en la que se veían desorientadoras imágenes que reflejaban el nuevo interés de Madison Avenue por el uptown. Los textos a menudo eran brillantes: Joan Morgan desafiaba a Ice Cube por su nacionalismo, Kevin Powell cuestionaba Death Row Records cuando el sello pasaba por su mejor momento, y Danyel Smith documentaba y lamentaba la trágica carrera de Tupac. La elegancia de las fotografías y el diseño de *Vibe* hoy parece revolucionaria, habiéndose anticipado a la tendencia de fines de los noventa de presentar la cultura hip-hop como manifestación de una "alta costura post-blanca", como si el fanatismo del downtown por el uptown en 1982 nunca se hubiera disipado. Las fotos, embebidas del estilo de Richard Avedon, mostraban a los modelos contra un fondo blanco, descontextualizado, resaltando sus muchas tonalidades de "no-blancura". Aquí no había pai-

sajes de sordidez urbana: *Vibe* concentraba toda su atención en el primer plano para convertir al fotografiado en un ícono. En aquella época, la revista dejó insatisfechos a muchos fanáticos del hip-hop. *Vibe* parecía transformar su cultura en una pieza de museo: *cool*, pero intelectual; artística, pero sin funk; hermosa, pero burguesa.

Y aun así, *Vibe* no solo sobrevivió, sino que floreció. La demanda de hip-hop era mayor a la que nadie hubiera imaginado. Cuando, a fines de 1993, los ejecutivos del área de publicidad se dieron cuenta de que *The Source* y *Vibe*, además de una legión de competidores más modestos como *Rap Pages* y URB, no se habían llevado mutuamente a la quiebra, decidieron abrir la canilla: marcas que los cultores del hip-hop habían adoptado desde hacía mucho –como Tommy Hilfiger y Timberland– comenzaron, tardíamente, a prestarles atención; y otras –The Gap, Sprite– se sumaron, reinventándose con la esperanza de generar un impacto lo suficientemente grande en los barrios marginales como para llegar luego con mayor fuerza a los barrios de las afueras de la ciudad. Sony, AT&T e incluso el Ejército de los Estados Unidos empezaron a invertir en las revistas de rap, que de súbito se transformaron en catálogos de productos orientados al estilo de vida del hip-hop.

Este estilo ofrecía, en jerga publicitaria, una compleja cualidad *aspiracional*. En cierto modo, el hip-hop había triunfado en los Estados Unidos como nunca pudo hacerlo antes el movimiento de los derechos civiles. Sea cual fuera su raza, clase social o ubicación geográfica, los chicos usaban la misma ropa, hablaban el mismo lenguaje y escuchaban la misma música. Ice T y Chuck D veían esto como una victoria absoluta de la desegregación cultural. Por eso, decían, es que los padres blancos le tenían tanto miedo al rap.

Pero, una vez más, la realidad no era tan sencilla. Como bien había señalado UPSKI, ¿qué tipo de desegregación era esa, que le permitía a los chicos blancos hacer lo que quisieran sin cuestionar los privilegios que implicaba el hecho mismo de ser blancos? El cambio de imagen de Tommy Hilfiger a mediados de los noventa, marca que pasó de imitar a Ralph Lauren a postularse como símbolo de lo *cool* urbano, según escribió Naomi Klein, "se alimenta de la alienación que yace en el seno de las relaciones raciales en los Estados Unidos: a los jóvenes blancos se les venden productos aprovechando su fetiche por el estilo de los negros, y a los jóvenes negros se les venden productos aprovechando su fetiche por la riqueza de los blancos".

Los periodistas de hip-hop se quejaban del éxito masivo de artistas como Vanilla Ice, a quien desestimaban por ser "un blanco que posa de negro", y M.C. Hammer, del que se burlaban por considerarlo "un negro vendido", y tomaban al pie de la letra la "regla de la industria número 4080" de A Tribe Called Quest: "Las personas que trabajan para las discográficas son sospechosas". No obstante, al mismo tiempo, el hip-hop pujaba incesantemente por ingresar al mainstream. "Estrictamente underground", rapeaba EPMD en MTV. "Quédense con el éxito." Tal vez esta nueva confusión sobre la raza, la clase social, el underground, el mainstream, la autenticidad y el éxito fuera el verdadero precio de tomar por asalto los medios.

Editores como Jon Shecter y James Bernard, Dane Webb, Darryl James, Sheena Lester y, más tarde, Danyel Smith y Selwyn Seyfu Hinds estaban construyendo una visión del mundo basada en el nacionalismo del hip-hop, una visión a la vez inflexible y compleja. Lo importante para este nacionalismo era la defensa de una generación que amaba sus propias contradicciones. Participar del hip-hop consistía, en palabras de Smith, "en el intenso anhelo que implica tener poco; en la ambivalencia que implica tener mucho cuando uno sabe que otros no lo tienen".

"La mayor parte del tiempo, las feministas repiten rimas machistas y los revolucionarios bailan al ritmo de la lujuria del capitalismo", escribió. "Los blancos corean canciones que maldicen su existencia en este planeta. Los negros se memorizan los nombres de lugares que existen solo para promover la autodestrucción. ¿Estamos cerca del hip-hop? Sí. ¿Dónde más podríamos estar, si no es cerca de la verdad?"

EL MOMENTO DE LA VERDAD

A fines de 1994, Dre y Snoop llevaban dos años como los reyes de los videoclips y la radio. Cientos de agencias de publicidad, dedicadas a la "búsqueda de lo *cool*", habían aparecido para cubrir la brecha entre el público masivo y los nichos del mercado y enseñarle a las empresas, todavía perplejas, cómo reinventar sus productos para orientarlos a la nueva y esquiva generación de jóvenes. La industria del rap, ahora dueña de más del 10% del mercado de la música e impulsora de un cambio enorme en el sonido de la radio pop, rebalsaba de dinero. *The Source* contaba con una circulación de 140.000 ejemplares,

tenía vendidas por encima de quinientas páginas de anuncios a más de cinco mil dólares cada una, y alcanzaba casi cuatro millones de dólares en ingresos totales. Nunca hubo tanto en juego.

La contracara de la explosión de creatividad posterior a los disturbios de Los Ángeles fue que la intensa competitividad se impuso en la arena del hip-hop. Las grandes discográficas contrataban a cientos de artistas, los sellos independientes se multiplicaban por doquier y el mercado de rap estaba saturado. Los DJs de radio quedaban apabullados por la gran cantidad de discos y los editores de las revistas no daban abasto ante tantos pedidos de entrevistas y reseñas.

Los periodistas de *The Source* y otras revistas de hip-hop se convirtieron en el blanco de innumerables ataques. Furiosos por las reseñas o los artículos negativos –y, en algunos casos, incluso por los positivos–, los raperos y sus allegados prodigaban amenazas que a veces terminaban en agresiones físicas. Bernard, Dennis y Shecter reforzaron el código de ética de la publicación. Según Dennis, "la regla era que, si alguien te arrinconaba, debías resolver la situación ahí mismo. Uno tenía que defender lo que escribía. Si alguien encaraba a cualquier miembro de la redacción, uno después lo encaraba también cuando se lo cruzaba. Había que mantener la honestidad general".

Luego, explicó: "Esta era la época en la que la gente nos decía todos los días: 'Vamos a ir y a reventarlos a tiros a todos, hijos de puta. Voy a matarlos. Sé dónde viven'. Y yo estaba algo preocupado, porque era cierto que sabían. Yo vivía en la ciudad y veía a estos hijos de puta día tras día, enloquecidos por la música de rap. '¿Cómo vas a arruinarme el negocio así, a quitarme el dinero?', decían. Y ni bien estos tipos empiezan a hablar de dinero, en cualquier momento sacan un arma".

Shecter y Dennis acordaron que la revista no publicaría nada que tuviera que ver con las bandas que amenazaran a algún miembro de la redacción o a alguno de sus colaboradores. Wu-Tang Clan fue uno de los primeros grupos en ingresar a la lista negra, después de que Master Killa golpeara a Cheo Hodari Coker, colaborador *freelance*, porque no le habían gustado las caricaturas de un artículo de la columna "Cocker's Rap Pages", de las cuales él ni siquiera era responsable. "Hay mucha gente de la que no hablábamos simplemente por haberse pasado de la raya", dijo Dennis. "Hay que ser justo y estar dispuesto a imponer castigos ejemplares para que te respeten."

En *The Source*, las relaciones entre el equipo de redacción y el que se dedicaba al aspecto comercial de la revista se habían deteriorado. Cuando la redacción implementó su nuevo código de ética, las quejas de parte de los raperos, los representantes, los promotores y los ejecutivos de las discográficas comenzaron a afectar el negocio de la revista. David Mays recibía incontables llamados. Si bien no había escrito ningún artículo para *The Source* desde 1989 ni interferido con la redacción, empezó a reprocharle a los editores algunas reseñas, pero no le prestaron atención.

De acuerdo con Bernard, "al principio, sobre todo, cuando apenas lográbamos subsistir, la gente decía: 'Nosotros los apoyamos, pero ustedes no reseñan nuestros discos'. Y, por supuesto, todo el mundo siempre cree que su álbum merece un puntaje perfecto. Creían que no estábamos siendo justos. Por eso nos dividimos en dos bandos, la redacción y el equipo comercial. Era necesario que los que se encargaban de vender anuncios en la revista pudieran decir: 'Mira, yo no tengo nada que ver'".

"Pienso que la gente en realidad no respetaba esas reglas", agregó. "No creo que llamaran a Jann Wenner en la *Rolling Stone* para hacer amenazas."

Asimismo, la aparición de *Vibe* en el mercado iluminó las flaquezas de *The Source*. "Después de un tiempo, a Jon, a Reggie y a mí nos frustró la actitud de Dave, porque nosotros hacíamos una revista genial que la gente leía todos los meses y él nos echaba en cara que, de vez en cuando, nos retrasáramos. Nosotros le decíamos: '¿Y qué estás haciendo tú? Sigues vendiendo anuncios y Ed sigue encargándose de la circulación'", comentó Bernard. "Nos dimos cuenta de que el editor no debería encargarse únicamente de vender espacio publicitario, en especial en aquel momento, cuando conseguir anunciantes ya era facilísimo. Nos preguntábamos qué estaba pasando. '¿Por qué no lanzas nuevos emprendimientos o incursionas en otros mercados de publicidad? ¿Qué estás haciendo para que la revista crezca?', le decíamos." Mays respondió en parte con la creación de The Source Music Awards, un evento que promocionó como "los Grammys del rap"; quería que *The Source* se alejara de su purismo autosuficiente y se concentrara en el glamour.

"Además de eso, en medio de tantos conflictos", dijo Dennis, "Dave se había involucrado con The Almighty RSO, que representaba todo lo que nosotros odiábamos, todo lo que nos recriminaban y, en última instancia, si uno se toma esto en serio, todo aquello de lo que uno debiera alejarse desde un punto de vista ético".

THE ALMIGHTY RSO Y MIND SQUAD

The Almighty Roxbury Street Organization era una banda de rap y una camarilla callejera, a la que Mays y Shecter habían conocido en un recital de rap en Boston, cuando estudiaban en Harvard. Mays y Raymond "Ray Dog" Scott, líder de RSO, se hicieron grandes amigos, y Deff Jeff, DJ de la banda, se sumó al programa de Mays y Shecter en WHRB. Mays acabó mudándose con Scott y comenzó a oficiar de manager de RSO. Al poco tiempo, Mays y Shecter perdieron su programa, y se difundió el rumor de que Scott y sus amigos habían sido los responsables. La historia, apócrifa o no, era que un día los DJs que venían antes de Mays y Shecter se extendieron cinco minutos más de lo debido y RSO les propinó una golpiza por su error.

Shecter estaba al tanto de la reputación de Scott. Era sabido que al menos dos allegados a la banda habían sido asesinados. También se rumoreaba que los nombres de algunos miembros ahora figuraban en varias investigaciones por tráfico de drogas y homicidios. Según sus amigos, él nunca creyó que fuera una buena idea que Mays representara a Scott. Aun así, incluso después del éxito de *The Source* y a pesar de que su relación con la RSO claramente infringía su propio "Credo del editor", Mays siguió siendo su manager.

En 1991, Mays logró que The Almighty RSO firmara contrato con Tommy Boy. La banda grabó "One in the Chamba", una canción de protesta sobre el asesinato de dos jóvenes negros a manos de la policía, que se editó durante el pico de la histeria por "Cop Killer". La Boston Police Patrolman's Association y Freedom Alliance, la organización de Oliver North, afirmaron que el tema promovía el asesinato de policías y amenazaron con demandar al grupo. Tommy Boy rescindió su contrato, alegando que la canción no había despertado interés ni en la radio ni en las disquerías. En 1993, otro contrato de RSO con Flavor Unit quedó en la nada. Scott comenzó a presionar a Mays para que les consiguiera otro sello y este dejó de atenderle el teléfono. Cuando Mays logró que RSO firmara un acuerdo para editar un EP con RCA en mayo de 1994, las llamadas de Scott finalmente cesaron. La banda grabó un disco de cinco canciones, titulado *Revenge of Da Badd Boyz*, que se editaría en septiembre.

Mind Squad había escrito sobre la controversia en torno a "One in the Chamba" mostrando simpatía por RSO, y había incluido a Scott en su "cumbre del gangsta rap"; pero el equipo de redacción no creía que valiera la pena gastar tinta en su EP, especialmente después de que comenzaran sus altercados con la banda.

Scott parecía haber llegado a la conclusión de que la mayoría de los nuevos redactores, sobre todo los editores adjuntos Rob Marriot y Carter Harris, no lo respetaban como debían. Ellos, por su parte, se quejaban de que los integrantes de RSO venían cuando querían a la redacción, entraban a sus oficinas, les quitaban sus discos y los increpaban a los gritos. Bernard recuerda que tuvo que apartar a Scott y el resto de RSO para que se calmaran. "No era que en la redacción tuviéramos miedo. De hecho, el principal problema para mí era que mucha gente venía a trabajar armada a *The Source*", declaró. "Temía que la situación se nos fuera de las manos."

Los periodistas de *The Source* afirmaron que Mays les había pedido que escribieran sobre RSO y se había reservado el derecho de editar la versión final. "Sabíamos que estaba bajo presión y casi nos rogaba que lo ayudáramos con la banda", dijo Dennis. "Pero cuando RSO firmó contrato con RCA, Ray ya estaba muerto para nosotros. Aunque la música de la banda era a lo sumo mediocre, en la revista ya habíamos hablado de artistas peores; la cuestión era que no valía la pena arriesgar nuestra integridad como equipo y ceder ante la presión. Era algo que Dave iba a tener que resolver por su cuenta."

En junio y julio, Scott específicamente amenazó a los editores adjuntos Carter Harris y Rob Marriott. De acuerdo con Bernard, cuando Scott todavía creía que la revista iba a reseñar su disco, le dijo a los redactores: "Si no me dan al menos un cuatro, voy a empezar a mandar cuerpos a la morgue". También había vuelto a amenazar a Mays. Bernard le dijo que tenían que llamar a la policía, pero este, afirmó, se negó a hacer nada. Luego, de repente, las amenazas cesaron. "Y en ese momento no pensé que fuera algo extraño", explicó Bernard. "Cuando me los cruzaba veía que nuestra relación ya no era la misma; pero más allá de eso, no había problema."

Mientras la redacción se preparaba para editar el número de noviembre, que saldría a la venta en octubre, Bernard escribió una columna de opinión destacada en la que repudiaba la violencia de los raperos y definía cuáles eran los valores que, en su opinión, la generación del hip-hop debía defender. "Primero, si los artistas son demasiado susceptibles como para tolerar una crítica justa (o, incluso, una injusta), entonces no deberían poner su música en las disquerías, en los programas de videoclips o en la radio, donde el público

puede comentarla y consumirla", señaló. "Nuestra responsabilidad, seamos artistas, escritores, fanáticos o todo junto, es desarrollar el hip-hop. Y el desarrollo del hip-hop es imposible a menos que estemos dispuestos a regirnos por los estándares más altos que podamos imaginar."

"Para mí, desarrollar el hip-hop no es lo mismo que apoyar la carrera de todo artista cada vez que saca música de mierda", agregó. "Pregúntenle a cualquiera que haya creado algo exitoso, como un equipo deportivo, un negocio o una organización revolucionaria autosuficiente. Puta madre, pregúntenle incluso a algún Crib o Blood. Les van a responder lo mismo. Tus amigos no son los que se la pasan adulándote o se callan la boca. Tus verdaderos amigos son las personas a las que les importas lo suficiente como para hacerte a un lado y decirte que te estás equivocando. Eso es lo mejor para ti y es lo mejor para el grupo.

"Los que todavía no lo aprendieron deberían madurar de una puta vez."

LA VERSIÓN FINAL

En septiembre, la redacción terminó el número de noviembre y lo mandó a la imprenta. El fiasco de RSO parecía haber llegado a su fin.

La relación entre Bernard y Mays se había degradado por completo. El militante y el publicista casi ni se hablaban. Este distanciamiento se veía reflejado en la división que ahora existía en *The Source* entre el equipo de redacción y el comercial. Mays propuso que ambos se juntaran a almorzar al final de la semana. Fue el viernes 23 de septiembre.

Mays le preguntó a Bernard qué tenía que hacer para redimirse. Bernard y Shecter habían estado trabajando sin ningún documento que validara su rol de propietarios de la revista, así que Bernard le pidió que se ocupara de tramitar sus certificados de accionistas. Mays aceptó. Bernard después le dijo que debía irse, porque había quedado en encontrarse con Dennis. Mays asintió y le comentó que todavía tenía que decirle algo. Al volver a la oficina, este le explicó que, antes de mandar la revista a la imprenta, había ejercido su derecho como editor para agregar un artículo de tres páginas en el número de noviembre sobre The Almighty RSO.

Bernard no podía creerlo. Eso no era "mantener la autenticidad": era extorsión y nepotismo, lisa y llanamente. Después de pedirle una copia del artículo, Bernard fue a reunirse con Dennis. "Lo primero que dijo Reggis", recordó Bernard, "fue 'me parece que hasta aquí llegamos'".

Al otro día, alguien le pasó por debajo de la puerta una copia del artículo, un texto titulado "Boston Bigshots" [Los mandamases de Boston], que prácticamente parecía un comunicado de prensa. Bernard se dio cuenta que el mismo Mays lo había escrito sin firmarlo. Lo leyó, redactó una carta de renuncia y al final llamó a cada uno de los miembros de la redacción para informarles que se llevaría a cabo una reunión de emergencia el domingo a la noche. Allí, Bernard repartió copias de la carta que había escrito.

Todos estuvieron de acuerdo con los puntos que planteaba en el texto, salvo en uno: él no tenía que renunciar, sino Mays. Así, decidieron que Bernard se iría más tarde esa misma semana, y divulgaría luego por fax su carta de renuncia. A la semana siguiente, el resto de la redacción renunciaría en un gesto de solidaridad. Primero, Shecter y Bernard se reunirían con Mays y lo harían confesar lo que había hecho, mientras ellos grababan la conversación. Al otro día, los dos lo confrontaron.

Aunque se suponía que Shecter iba a dejar que Mays confesara, lo que hizo fue comenzar a discutir con él, recurriendo a argumentos tomados de la carta de renuncia de Bernard, que él aún no había enviado. Mays se dio cuenta de que el equipo de redacción planeaba hacer pública su estratagema a favor de RSO y, cuando Shecter y Bernard se fueron, llamó a Scott. A la tarde, la tensión llegó al límite cuando este dejó un mensaje de voz amenazante en la contestadora de Shecter: "Eh, putita. Mejor que te calles la boca. ¿Se entiende…? ¿No eres capaz de darnos una mano, siquiera? Maricón de mierda. Si llego a enterarme de que dijiste una sola palabra más, Jon, te voy a ir a buscar. ¿Se entiende? Mejor que te calles la boca. Blanco vendido hijo de puta. No nos jodas, *man*, te conocemos de antes, de cuando *Source* ni existía. No nos jodas".

Bernard, Dennis y Shecter llevaron la grabación a la policía.

Un oficial les explicó que podían arrestar a Scott, pero que lo más probable era que al otro día ya estuviera de nuevo en libertad y que el arresto empeorara la situación. En cambio, les ofreció como opción expedir un citatorio para iniciar un proceso de resolución del conflicto. RSO iba a realizar una conferencia de prensa en RCA al día siguiente. Los tres se pusieron de acuerdo en que le entregarían el citatorio a la banda en ese momento.

Shecter nunca apareció. De cualquier manera, Bernard y Dennis decidieron ir a la suite en la que se estaba llevando a cabo la conferencia. Cuando entraron, Scott y los otros tres integrantes del grupo se mostraron sorprendidos. "Literalmente, era como si Ray hubiese visto a un fantasma", dijo Dennis. "Se lo notaba incómodo. Apenas pudo tartamudear: 'Ey, no sabía que *The Source* iba a venir'." Bernard le entregó la citación a Scott y le dijo: "Mira, no puedes amenazar a nuestros periodistas así".

Scott se enfureció. "¿Estás tratando de hacernos pasar vergüenza el día de nuestra conferencia?", le gritó. Los cuatro miembros de RSO se abalanzaron sobre Bernard y Dennis, y todos se trenzaron a golpes. Los dos integrantes de la revista lograron escabullirse hasta la puerta, bajaron por el ascensor y enfilaron de vuelta hacia la redacción. A todo esto, Scott ya había llamado a Mays, quien se dirigió de inmediato a RCA. Mientras ellos dos debatían qué hacer, la carta de renuncia de Bernard llegó por fax a la discográfica.

Ahí se leía: "Te has burlado de mis intentos por proteger nuestra redacción de agresiones físicas y de los intentos de la revista por manifestarse contra la creciente violencia en la Nación del Hip-Hop. Y al hacerlo has destruido completamente la integridad de nuestra publicación".

"Dave, uno de los pilares del periodismo es la división entre las cuestiones editoriales y las comerciales", agregaba. "No obstante, parece que estás dispuesto a presionarme para que yo modifique nuestra visión editorial de tal manera que esta no ofenda a nadie ni interfiera con tus deseos de construir tu propio imperio del entretenimiento. Eso es algo que simplemente no puedo aceptar."

De la noche a la mañana, una máquina de fax iba a enviar la carta automáticamente a setecientos cincuenta empresas del sector. Mays y RSO fueron a toda velocidad a las oficinas de la revista; cuando llegaron, el equipo de redacción ya no estaba.

LAS REESCRITURAS

Más tarde, esa misma semana, Bernard le dijo a la prensa: "Esta es una pelea por algo precioso, una revista que le habla directamente a la generación del hip-hop, escrita por gente que forma parte de ella". Pero él y el resto de la redacción sabían que la batalla ya estaba perdida. La certeza de que esta generación podía tomar por asalto el mainstream e imponer sus propias condiciones –los estándares y códigos que habían defendido ante la amenaza de corrupción– parecían haberse desmoronado. Daba la impresión de que el hip-hop había quedado a merced de cualquiera que quisiera usurparlo. De aquí en adelante, solo habría imperios y ruinas.

Bernard y Dennis habían encontrado a un inversor dispuesto a aportar hasta tres millones de dólares para comprar la parte de Mays; pero sin el beneplácito de Ed Young, no tenían la participación accionaria necesaria como para obligarlo a vender. También ponderaron otras alternativas, entre ellas "recurrir a la violencia y tomar represalias", afirmó Dennis. "Pero era evidente que no se podía hacer nada para resolver la situación. Nuestra época en *The Source* había llegado a su fin y, a menos que alguien inventara una máquina del tiempo, era imposible a esa altura reparar el daño que ya estaba hecho." Poco después, Mays les envió a Bernard y Shecter sus certificados de accionistas, en una maniobra a la vez preventiva para él y humillante para ellos.

Mays se vio forzado a armar de cero un nuevo equipo de redacción. No se cansaba de repetir: "The Almighty RSO, fueran o no mis socios, merecían que la revista les dedicara cierto espacio, como cualquier banda que edita un álbum en una discográfica importante y genera algo de repercusión. Debido a los problemas que tenían conmigo, [los ex integrantes de la redacción] se negaban tajantemente a realizar cualquier alusión al grupo". Su EP fue un fracaso.

La banda cambió su nombre a Made Men y Ray Dog se convirtió en Benzino. Ninguno de sus discos tuvo mucho éxito, pero con Mays de manager, siempre lograban firmar contrato con alguna otra discográfica de renombre y ganarse algunos fans nuevos. Cada vez que Made Men o Benzino estaban por editar un álbum, Mays se peleaba con su equipo de redacción, los periodistas renunciaban y él tenía que volver a empezar.

Aun así, su imperio del entretenimiento creció. Mays creó la emisora radial nacional *The Source Magazine*, el programa de televisión *The Source Magazine All Hip-Hop Hour*, una serie de recopilaciones de hits en CD, el especial televisivo anual *Source Hip-Hop Music Award*, el sitio web thesource.com, y The Source Youth Foundation. También compró todas las acciones de Bernard y Shecter.

En 1997, cuando Bernard y Dennis lanzaron *XXL Magazine* para competir directamente con *The Source*, Mays inició una serie de negociaciones con

Jann Wenner, de *Rolling Stone*, para venderle parte de la empresa e iniciar una sociedad. Sin embargo, Wenner aparentemente se negó a desembolsar quince millones de dólares por solo una cuarta parte del capital accionario. Ahora, Mays tenía un nuevo objetivo. "Quiero construir el Time Warner de esta generación", respondía cuando le preguntaban al respecto.

Scott y su banda seguían bajo la mira de las autoridades. El FBI emprendió una investigación sobre el oscuro pasado del rapero. Dos allegados al grupo fueron condenados por apuñalar a Paul Pierce, estrella del equipo Boston Celtics.

"No voy a mentirles ni a decirles que los chicos y yo fuimos unos ángeles; pero no corresponde utilizar las ruinas de nuestro pasado para determinar el camino de nuestro futuro", le dijo Scott con rabia a la prensa en 2000, después de pasar treinta y siete días en la cárcel por un enfrentamiento con la policía en un centro comercial. "Los medios nos difaman desde hace años, y ya es hora de que paren con esta serie de calumnias y agresiones."

En 2003, en tanto Scott se preparaba para editar otro disco y *The Source* se adaptaba una vez más a un nuevo equipo de redacción, el líder de Made Men súbitamente comenzó a figurar en la cabecera de la revista como "cofundador". Scott reveló que él y Mays eran copropietarios de *The Source*. "No compré nada", aseguró. "No le di a Dave ni un dólar." En lugar de dinero, explicó, "le di mi afecto, mi lealtad, mi honor y mi visión."

CODA

Apenas unos meses después de la crisis, durante la segunda celebración anual de los *Source Hip-Hop Music Awards*, en agosto de 1995, Suge Knight se arrimó al podio y desafió a Puffy y a Bad Boy. El rap se había convertido en la industria que más rápido crecía dentro del sector de la música. Y a esa altura, ya estaba fuera de control.

El colapso de *The Source* pareció anunciar una nueva clase de impulso rapaz, mercenario y cínico en la nación del hip-hop. Las enemistades –entre Death Row y Bad Boy, Tupac y Biggie– se transformaron en un espectáculo riesgoso. La competencia derivó en paranoia. La codicia, en violencia. Parecía inevitable que todo terminara en un baño de sangre.

Cuatro años más tarde, DJ Kool Herc se subió al mismo escenario para recibir finalmente el reconocimiento que se merecía y saldar cuentas. Escoltado por Grandmaster Flash a su derecha y Jam Master Jay a su izquierda, Herc vio cómo el público se paraba para dedicarle una larga ovación, y dijo:

> Quiero agradecerle a Dios por permitirme estar aquí, vivo, libre de drogas, para disfrutar de este momento. [...]
>
> Déjenme aclarar algunas cosas. Han pasado ya veintinueve años. Me apuñalaron y casi muero en una fiesta; pero no me rendí, porque los jóvenes se estaban divirtiendo. Me decían: 'Herc, ¿cuándo es la próxima fiesta?', y eso es lo que me ha impulsado a seguir adelante.
>
> Fue en el número 1520 de la Sedgwick Avenue. Mi hermana estaba detrás de mí. En el Bronx, amigos, aquí mismo, en el Bronx, es donde todo comenzó. Pero luego se difundió a todas partes del mundo. Y les dimos a los chicos una cultura. Ese fue el fruto de nuestro esfuerzo. [...] Porque los chicos podrían haber hecho algo distinto, pero ahora son gente que vive bien, que tiene buenos trabajos, que desarrolló toda una economía. [...]
>
> Hay muchos héroes que no están aquí hoy, que murieron por esto. No tiene sentido que nos matemos entre nosotros por esta música. Por esta música tenemos que amarnos, amigos.
>
> Porque voy a decirles algo, lo que sucedió fue que en aquellos años las pandillas lo arruinaron todo en el Puzzle, en el Tunnel, y yo soy el que empezó a tocar, y todo lo que pedía a cambio era respeto. [...] No tenía nada que ver con el hecho de ser alto o musculoso; nunca saqué ventaja de eso para hacerle mal a nadie.
>
> He respetado a los demás para que me respeten, y así es cómo mantengo el *flow* de mi vida.

19.

NUEVO ORDEN MUNDIAL

GLOBALIZACIÓN, CONTENCIÓN Y CONTRACULTURA A FINES DE SIGLO

Every truth ain't evident
Every slave story present tense
Every uprise a consequence[1]
Boots Riley, The Coup

La tensión de fin de milenio llegó temprano a la generación del hip-hop.

A mediados de los noventa, de lo único que se hablaba en los *ciphers* callejeros de los Five Percenters y las sesiones de estudio de Zulu Nation era del Nuevo Orden Mundial. La hora de las Revelaciones parecía inminente. El sonido –Wu-Tang Clan, Mobb Deep, Outkast, Company Flow– reflejaba esa sensación de claustrofobia e inquietud. Los jóvenes patrullaban las calles vestidos con ropa de camuflaje y borceguíes, y se llamaban mutuamente "souljahs".[2] Desde el Harlem hasta Atlanta u Oakland, los puestos de libros en las

1. "No toda verdad es evidente/ toda historia de esclavitud se conjuga en presente/ todo levantamiento es una consecuencia."
2. Término basado en la yuxtaposición de "soul" [alma] y "Jah" [Dios] y homófono de "soldier" [soldado], que se utiliza tanto para referirse a ciertos rastafaris militantes o, más comúnmente, a los soldados callejeros de los guetos. [N. del T.]

calles vendieron innumerables ejemplares de obras de historia alternativa como *People's History of the United States*, de Howard Zinn, y *The COINTELPRO Papers*, de Ward Churchill, y los tratados esotéricos como *The Illuminati 666*, *Secrets of Freemasonry* y *The Unseen Hand*.

Esta particular ola de pánico se había desatado luego de que el presidente George Herbert Walker Bush usara en sus discursos una frase peculiar, "nuevo orden mundial", para justificar el avance militar de los Estados Unidos contra Saddam Hussein en el Golfo Pérsico. El Muro de Berlín había caído, la amenaza comunista estaba desapareciendo y el presidente movilizaba a las tropas para combatir a nuevos enemigos. En enero de 1991, mientras los aviones de combate volaban hacia Bagdad y las fuerzas policiales aumentaban la represión en los guetos estadounidenses, Bush afirmó: "Tenemos la oportunidad de forjar un nuevo orden mundial para nosotros y para las generaciones venideras, un mundo donde la conducta de las naciones se rija por la ley y el orden, y no por la ley de la selva".

Para los soldados callejeros, el futuro se presentaba, en palabras de una banda de Atlanta, Goodie Mob, bajo la forma de una "terapia de celda", de una nación sitiada. En su perturbador single de 1995, el régimen de "ley y orden" mundial de Bush se vinculaba con adicciones que socavaban cualquier tipo de resistencia, asesinos con entrenamiento militar, números de conformidad social e implantes de chips computarizados, tropas paramilitares nocturnas, helicópteros negros, complejos de viviendas públicas cercados y campos de concentración.

Las teorías conspirativas eran un intento de lidiar con la increíble velocidad a la que todo parecía estar cambiando: el cierre de las escuelas y las exorbitantes matrículas universitarias; la apabullante cantidad de toques de queda juveniles, redadas policiales y campañas de tolerancia cero; la tecnología al estilo Gran Hermano y el encasillamiento racial; y el boom de la construcción de prisiones y los crecientes índices de encarcelamiento. Goodie Mob vio ese panorama y llegó a la conclusión de que el enemigo de Bush *eran ellos*. "El tiempo se acaba", advirtió Cee-Lo. "Gente, si no nos preparamos, va a ser una masacre."

Cada soldado callejero llevaba consigo su ejemplar de *Behold a Pale Horse*, de M. William Cooper, la biblia del survivalista.[3] Era una combinación extraña. Cooper era un locutor de radio blanco y un héroe del movimiento patriota de derecha. Cuando le llegó la hora, no murió de rodillas: uno de los dos *sheriffs* del condado de Apache que fue a su casa rodante para arrestarlo el 5 de noviembre de 2001 recibió un tiro en la cabeza. El otro disparó a su vez y mató a Cooper en el área desolada del desierto de Arizona donde vivía con su radio de onda corta, dos perros, un gallo y una gallina. Es posible que Cooper haya escrito su libro con los rebeldes fiscales del altiplano estadounidense y los patriotas republicanos en mente, pero lo cierto es que la obra cautivó a incontables lectores en las calles.

3. Los survivalistas (de *survival*, "supervivencia") son personas o grupos que se preparan intensamente para afrontar situaciones de emergencia a gran escala que consideran posibles o incluso inminentes, desde desastres naturales hasta el colapso absoluto de la sociedad, pasando por escenarios post-apocalípticos de todo tipo. [N. del T.]

¿Qué había escrito Cooper para atraer de tal forma a blancos rurales militarizados y a jóvenes negros y latinos de los guetos por igual? Su visión del mundo mezclaba las teorías conspirativas post-COINTELPRO con la paranoia del Nuevo Orden Mundial. *Behold a Pale Horse* aparentemente vendió cientos de miles de ejemplares, pero más que un libro parecía una carpeta a punto de reventar de contenido: eran quinientas páginas de textos autobiográficos, recortes de prensa, fotos, legislación del Congreso y supuestas transcripciones secretas y comunicados clasificados que pretendían documentar la creación de un gobierno homogéneo, oscuro y maligno, y sus intentos por esclavizar a las masas. El Armagedón ya estaba aquí, según Cooper. *Behold a Pale Horse* no solo informaba que uno había llegado tarde: también ofrecía un plan de acción.

La mayor parte de las "pruebas" de Cooper eran las mismas falacias de siempre. El autor ofrecía el trillado escrito *Los protocolos de los sabios de Sion* junto con extrañas indicaciones: "toda referencia a los judíos debe reemplazarse con la palabra 'Illuminati'; y el término '*goyim*', con la palabra 'ganado'". Aun así, para los soldados callejeros, *Behold a Pale Horse* afirmaba las realidades que veían diariamente como no lo hacía ninguno de los medios.

Cuando Cooper argüía que la legislación sobre la guerra contra las drogas y la "Federal Emergency Management Agency Act" [Ley de la Agencia Federal para el Manejo de Emergencias] fundaban las bases para una posible suspensión de la Constitución y el establecimiento de un estado policial, lo que decía era apenas una paráfrasis del mensaje de Farrakhan. En los barrios marginales, la presión del Estado a veces no parecía estar muy lejos de la ley marcial.

Cooper hablaba de agentes de la CIA que traficaban drogas en el gueto para financiar operativos políticos encubiertos. En 1996, el reportero Gary Webb descubrió evidencia de una red de tráfico de crack que iba de Nicaragua hasta

Los Ángeles, creada por simpatizantes de Contra, financiados por el gobierno de los Estados Unidos, y la publicó en su famosa serie de artículos "Dark Alliance" [Alianza oscura], en el *San Jose Mercury News*. Representantes del Estado negaron esto rotundamente y Webb debió enfrentar un claro ostracismo mediático; pero investigaciones subsecuentes llevadas a cabo por el Congreso y la CIA confirmaron, en rasgos generales, las aseveraciones del periodista.

La extraña visión del mundo de Cooper se infiltró en el mainstream como un virus, asomándose en miles de canciones de rap, y luego ingresó de manera definitiva en el consciente colectivo el 10 de septiembre de 1993, cuando se estrenó *Los expedientes secretos X*, cuyo lema era "La verdad está ahí afuera". Al mejor estilo del autor de *Behold a Pale Horse*, Fox Mulder despotricaba contra el nuevo orden mundial promovido por el gobierno, los conjurados que planeaban dominar la Tierra e imponerse como raza superior, las abducciones extraterrestres, las cámaras de tortura secretas y los experimentos de bioterrorismo como el de Tuskegee.[4] Sus teorías parecían más reales que la realidad misma, y desplegaban una historia alternativa de la Guerra Fría en la que la verdadera contienda siempre había sido entre los líderes y el pueblo, los Illuminati y el ganado, los impulsores del nuevo orden mundial y las masas bovinas. A diferencia del discurso de quienes hablaban del fin de la historia y se extasiaban con el auge de Internet, el apasionado pesimismo de *Los expedientes secretos X* coincidía con el de los soldados callejeros.

Según Russell Simmons, "el hip-hop avanza como un ejército". No obstante, contra quién avanzaría exactamente era una cuestión tan difusa como los enemigos de Mulder. Nadie sabía en qué consistirían los ataques, ni de dónde vendría el próximo. "¿Quién es ese tipo que está espiando por mi ventana?", preguntaba Goodie Mob. "*¡Pum!* Ahora no es nadie." La pose defensiva de los b-boys había caído en la más absoluta alienación social.

4. Entre 1932 y 1972, el Ministerio de Salud Pública de los Estados Unidos llevó a cabo un estudio clínico en Tuskegee, Alabama, para analizar los efectos de la sífilis no tratada en humanos. Los investigadores solo utilizaron pacientes varones negros, a quienes no se les informó sobre su condición ni el propósito del estudio, y a los cuales se les negó u ocultó la existencia de tratamiento, incluso ya demostrada la eficacia de la penicilina en casos de sífilis en los años cuarenta. Gran parte de los pacientes murió, sufrió secuelas graves o infectó a su vez a otras personas. El gobierno puso fin al experimento cuando este se filtró a la prensa. [N. del T.]

El Planet Rock ya había ingresado al nuevo orden: un mundo en el cual la Guerra contra la Juventud alcanzaba nuevos picos de histeria y represión, y los monopolios mediáticos, globalizados y libres de toda regulación estatal, colonizaban y comercializaban el espíritu contracultural del hip-hop.

EL CASO DE LA RADIO DE HIP-HOP

Alguna vez existió cierta tensión creativa entre el lugar que ocupaba el hip-hop como producto dentro de la industria mediática mundial, y el que ocupaba como núcleo de una vasta y vibrante red de escenas underground locales. Sin embargo, a mediados de los noventa, la balanza se inclinó definitivamente a favor de los monopolios de los medios. Y cuando las multinacionales empezaron a percatarse de la demanda mundial de cultura pop post-blanca, el hip-hop se convirtió en el contenido principal de una nueva escena mediática consolidada a nivel internacional, el equivalente al oro en polvo durante el ascenso de los monopolios a fin de siglo. Las tensiones entre los verdaderos creyentes en la cultura y los líderes de la industria cada tanto acababan en conflictos públicos. Ese fue el caso de la radio de hip-hop a fines de siglo.

A principios de los noventa, KMEL-FM, de San Francisco, era una de las estaciones de radio urbanas más importantes del país; se hacía llamar "la emisora del pueblo". De ahí salieron figuras que parecían tan callejeras como el hip-hop mismo. A través de su programación innovadora y concentrada en la vida dentro de la comunidad, se ocupaba de las cuestiones sociales de esa generación.

Por supuesto, KMEL no se había convertido en la "emisora del pueblo" a fuerza de una iluminada filosofía empresarial. La radio estaba ubicada en un área que contaba con una de las redes de emisoras universitarias y comunales más prominentes del país, en uno de los mercados comerciales más competitivos de los Estados Unidos. Aun así, el cambio de formato que implementó terminó beneficiando a sus propietarios y a la comunidad por igual.

A comienzos de los ochenta, la radio urbana del Área de la Bahía de San Francisco estaba estancada en un mar de música de r&b prolija y descartable. No obstante, muchas emisoras universitarias y comunales como KPOO, KZSU, KUSF y KALX estaban promoviendo el hip-hop. Danyel Smith, escritora y ex editora de *Vibe*, se crio escuchando ese tipo de radio alternativa.

"Uno tenía que saber dónde iba a tocar Billy Jam o Davey D. Para el resto del mundo, eran emisoras muy chicas y con mucha interferencia, y los programas empezaban a la madrugada; pero si uno se movía en el ambiente, era genial", afirmó. "Y aunque creo que a todos nos encantaba formar parte de algo muy selecto y secreto, también pensábamos: 'Es increíble, esta es música que todo el mundo tendría que escuchar. Alguien necesita llevarla a las masas, darle el respeto que se merece'. Y en el Área de la Bahía, ese alguien fue KMEL."

A mediados de la década del ochenta, KMEL reemplazó su formato de rock por otro especializado en "hits contemporáneos", transformándose en una de las primeras emisoras pop exitosas del país en apuntar al público joven y multirracial con una combinación de música hip-hop, house y dancehall. Para que funcionara, necesitaba desesperadamente algo de credibilidad callejera. La emisora contrató entonces a diversos DJs de radios universitarias y comunales, como David "Davey D" Cook, Sadiki Nia y Tamu du Ewa, de KALX; Kevin "Kevvy Kev" Montague, de KZSU; y artistas locales como Sway y King Tech. "Ellos tomaron lo que estaban haciendo en las emisoras comunales y lo trajeron a KMEL", dijo KK Baby, una figura radial de KPOO que se sumó a la emisora en 1991. "Nos usaban para atraer el resto de la audiencia de música pop."

A la mayoría nunca le ofrecieron cargos de tiempo completo, pero estos DJs traían a sus oyentes consigo, presionaban a KMEL para que pasara música novedosa y ofrecían una programación orientada a la comunidad. Los ratings se dispararon. El enfoque de la estación se adaptaba muy bien al Área de la Bahía –era progresivo, audaz, multicultural, inclusivo– y los oyentes recibieron a la "emisora del pueblo" con los brazos abiertos.

Los programas de música, los debates y entrevistas sobre temas de la comunidad, y la serie pionera de recitales Summer Jam no tardaron en ser imitados en todo el país. La emisora ayudó a que despuntaran las carreras de raperos como Tupac Shakur, Hammer, Digital Underground, Too Short y E-40, y agregó palabras de la jerga local, como "*fa sheezy*" [sin duda], al léxico de la nación del hip-hop. A pesar de ser mucho más chica que Chicago, Miami y Los Ángeles, el Área de la Bahía de San Francisco se convirtió en el segundo mercado de hip-hop más grande del país.

En 1992 surgió una nueva emisora, KYLD. Michael Martin, el entonces director de programación, explicó: "Nosotros creíamos que KMEL era un poco perezosa, así que nos metimos en el negocio y redoblamos la apuesta". Fue en el fervor de esta encarnizada competencia que se forjaron programas muy influyentes a nivel nacional, como "Wake-Up Show" de Sway & Tech, "Street Soldiers" de Joe Marshall, y "Street Knowledge" de Davey D. Al mismo tiempo, las emisoras rivales en general ponían de lado sus diferencias cuando se trataba de cederle espacio a los DJs de música, quienes pasaban nuevos artistas y les permitían a los raperos locales lograr hits en todo el país. En consecuencia, el público de las radios urbanas locales creció de manera exponencial.

Poco después, en 1996, el Congreso aprobó la "Telecommunications Act" [Ley de Telecomunicaciones], un hito de la desregulación, que respaldaba jurídicamente la política actual a favor de los monopolios mediáticos. Al momento de su aprobación, la ley apenas se debatió.

Esta legislación afectó profundamente el negocio de la radio, ya que eliminó las limitaciones a la cantidad de emisoras que los multimedios podían poseer y desencadenó una ola sin precedentes de concentración mediática. Fue así como la radio pública quedó a merced de un puñado de empresas –Clear Channel, Cumulus, Citadel y Viacom– que despidieron a cientos de trabajadores, destruyeron la programación orientada a la comunidad e impusieron listas de temas estandarizadas en todo el país. La cantidad de tiempo promedio que la gente pasaba escuchando radio se desplomó. El presidente de FCC, Reed Hundt, trató de justificar la ley alegando que se estaba "fomentando la innovación y la competición en la radio". De cualquier forma, mire cómo se lo mire, los años más innovadores de KMEL habían terminado, y la competencia radial, aquello había impulsado esa misma innovación, estaba por desaparecer.

Ni bien se aprobó la ley, Evergreen Media, la empresa matriz de KMEL, puso fin a la guerra por los ratings adquiriendo a su principal rival, KYLD. Así, ambas emisoras acabaron compartiendo, literalmente, el mismo techo. Y eso no fue todo. Una serie de fusiones cada vez más importantes culminó en 1999, cuando, por la friolera de 24 mil millones de dólares, KMEL, KYLD y cientos de emisoras más pasaron de las manos de AMFM, Inc. a las de Clear Channel Communications. Fue entonces que, de acuerdo con los críticos, todo lo que antes funcionaba a la perfección empezó a venirse abajo.

Las olas de despidos dejaron a las emisoras radiales de Clear Channel con un solo departamento de ventas, menos programadores musicales y un equipo de promoción muy reducido. Ya ninguna contaba con un departamento que se dedicara a tratar temas de la comunidad. En general, las responsabili-

dades individuales de los empleados se duplicaron. Según ellos, los explotaban de un modo nunca antes visto. Ninguna otra empresa se había beneficiado tanto de la "Telecommunications Act" como Clear Channel, que pasó de ser la propietaria de cuarenta emisoras en 1996 a poseer 1.240 en 2004, y a acaparar el 28% de todos los ingresos anuales en el mercado de la radio y el 27% de la audiencia. En comparación, su principal rival, Cumulus, poseía 248 emisoras. Sin embargo, muchos especialistas del sector especulaban que Clear Channel quería bajar los salarios de sus empleados porque había pagado de más sus recientes adquisiciones radiales.

La tecnología reemplazó a los ingenieros de sonido y, en algunos casos, incluso a los DJs. Desde los comienzos de la industria, uno de sus dogmas más preciados había sido el hecho de que toda radio debía ser local. No obstante, a partir de un proceso conocido como *voice-tracking*, los DJs de Clear Channel podían pregrabar sus intervenciones y las llamadas de los oyentes y enviarlas a otras emisoras de la empresa. Los grandes conglomerados no estaban comprometidos con la idea de "lo local". El futuro de sus ganancias yacía en los monopolios internacionales.

Para el oyente promedio, el efecto de esta concentración mediática era particularmente notorio en el sonido de la radio. Las listas de reproducción de KMEL y KYLD ahora eran tan parecidas entre sí que, cualquier día de semana, más de la mitad de las canciones de los rankings "Hot 7 at 7" posiblemente fueran las mismas. Quien se encargaba de sus respectivas programaciones era la misma persona, Michael Martin, vicepresidente regional de programación de Clear Channel.

De acuerdo con Martin, la tendencia a nivel nacional era reproducir una cantidad de temas cada vez menor. "Cuando empecé a trabajar en KYLD, pasaban ochenta y seis discos", dijo. "En todo el país, las emisoras que pasan menos canciones tienen mejores ratings. Power 106 en Los Ángeles, que logra unos índices increíbles, puede llegar a reproducir el mismo tema dieciséis veces por día. Yo puedo pasar un hit once o doce veces, como máximo. Porque, a fin de cuentas, los hits son los hits. Y el público te escucha por una razón: quiere los hits."

Debido a esta menor diversidad, los artistas locales, nuevos e independientes –quienes no podían competir con los desmesurados presupuestos de promoción de las grandes discográficas– inevitablemente quedaban excluidos. Incluso los DJs que pinchaban discos en vivo, a quienes antes contrataban para marcar tendencias y difundir nueva música, veían cómo se los obligaba con mayor frecuencia a someter sus listas de temas a la aprobación de algún ejecutivo. Como bien dijo un rapero local: "¿De qué sirve entonces tener un número para que el público pida canciones?".

Los programas dedicados a nichos particulares también fueron borrados del mapa discretamente. Se despidió a figuras radiales locales. En KMEL, la programación dedicada a temas de la comunidad se vio reducida de un modo drástico. Poco después del 11 de septiembre de 2001, Davey D, figura radial y activista de hip hop, fue despedido. La emisora alegó dificultades económicas. Algunos críticos opinaron que la empresa había pagado demasiado cara su participación en el marcado y ahora estaba desesperada por reducir costos. Otros interpretaron que estaban silenciando maliciosamente la voz de un activista clave. Al tiempo, jóvenes negros y latinos –la principal audiencia de KMEL– empezaron a organizar protestas. El pueblo había pasado a considerar a "la emisora del pueblo" como el blanco de su furia.

EL NUEVO ORDEN EMPRESARIAL

Para entonces, solo diez empresas –a diferencia de las cincuenta de 1983– controlaban la mayor parte del mercado mediático de los Estados Unidos, incluyendo la música, las películas, las revistas, la televisión, los videojuegos e Internet. A principios del nuevo milenio, cinco de esas empresas (Vivendi Universal, Sony, AOL Time Warner, Bertelsmann y EMI) controlaban el 80% del sector musical. Otra, Viacom, era la propietaria de MTV y de BET.

Para Chuck D, el panorama de las fuerzas que controlaban el hip-hop era el siguiente: "Hay cinco empresas que controlan la venta de discos. Hay cuatro que son las discográficas dominantes. Luego hay tres radios que son dueñas de todas las emisoras. Hay dos canales de televisión y uno de videoclips. Yo digo que es una cuenta regresiva: '5, 4, 3, 2, 1... ¡*Boom*!'".

Todo monopolio tiende a absorber cualquier mercado que parezca rentable. Y las escenas underground del hip-hop súbitamente se presentaron como minas de oro a la espera de alguien que supiera explorarlas. Por eso, a mediados de los noventa, los multimedios compraron, fundieron o aplastaron innumerables emprendimientos independientes.

Está el caso de las distribuidoras y los sellos *indie*, por ejemplo. En los años ochenta, una floreciente red de distribuidoras independientes regionales podía lograr que un álbum grabado en un sello independiente llegara a disco de oro o incluso de platino. La prueba eran artistas como Grandmaster Flash & The Furious Five, The Geto Boys y Magic Mike, y sellos como Sugar Hill, Rap-A-Lot y Cheetah.

Sin embargo, en 1995, las únicas distribuidoras independientes a nivel nacional que quedaban, INDI y Alliance, atravesaban serias dificultades económicas y decidieron fusionarse. Poco tiempo después, Alliance puso fin a las operaciones de INDI, despidió a sus doscientos empleados y se declaró en quiebra. En tres años, había pasado de ser una empresa valuada en quinientos millones de dólares a una que tenía quinientos millones en deudas. La única distribuidora independiente nacional no tardaría en desaparecer. Las próximas en caer fueron las regionales "todo en uno", como Valley Record Distributors, M.S. Distribution y Select-O-Hits. Las distribuidoras locales más pequeñas y aquellas que se dedicaban a los nichos del mercado tenían que luchar para sobrevivir en este nuevo entorno.

El disparador fue la gigantesca reestructuración y concentración empresarial que se dio en el sector de las disquerías. La culpa fue, en gran parte, de las grandes distribuidoras, donde desembocaba la línea de producción de los monopolios mediáticos. Estas eliminaban a las independientes ofreciéndoles a las cadenas de disquerías grandes descuentos e incentivos, a expensas de las disquerías independientes. A medida que cientos de tiendas y docenas de cadenas cerraban sus negocios, las distribuidoras independientes se quedaban con millones de dólares en pedidos incobrables y se veían obligadas a cerrar también. Las consecuencias que esto acarreó para los sellos independientes fueron inmediatas.

En 1996, el mercado de los sellos independientes había llegado a su punto más alto. Por primera y probablemente última vez en la historia, estos, en conjunto, vendieron más que todas las grandes discográficas. El líder del sector independiente era Ruthless Records, el sello que Eazy E había fundado para editar su música y la de NWA en 1987. Pero ni bien sucedió esto, los monopolios mediáticos iniciaron una serie de adquisiciones masivas. Munidos del cuantioso capital que les proveían sus empresas matrices, comenzaron a comprar sellos independientes como No Limit Records, de Master P, Sick Wid It Records, de E-40, y Suave House, el emprendimiento tejano de Tony Draper. Estos sellos ahora tenían tres opciones en el nuevo mercado: alcanzar en lo posible a algún acuerdo con las grandes distribuidoras discográficas, ganarse un lugar en algún nicho a través de una combinación variopinta de distribuidoras mucho más pequeñas, o declarar la quiebra. Cuando llegó el 2000, el porcentaje del mercado que ocupaban los sellos independientes se había reducido de forma dramática. Había un notable precedente histórico: a fines de los cincuenta, los sellos independientes de r&b y rock representaban la mitad del mercado; a fines de los sesenta, la cantidad de empresas que contaban con un sello discográfico propio pasó de cuarenta a veinte, ya que las grandes discográficas habían absorbido a las independientes para capitalizar el surgimiento de los *baby boomers*.

Y después de realizar inversiones tan importantes, las grandes discográficas tenían que hacerlas rendir frutos. Los presupuestos dedicados al marketing de los artistas de sus catálogos usualmente superaban las seis cifras; a veces era necesario que un álbum se convirtiera como mínimo en disco de oro para saldar costos. Una década atrás, la música de rap y el cine negro había sorprendido a los ejecutivos de las multinacionales al dar cuantiosas ganancias con inversiones mínimas. Ahora, la industria de la música había adoptado la mentalidad del "todo o nada" que imperaba en los grandes estudios de Hollywood. Así, empezaron a subir las apuestas y a reducir la cantidad de proyectos en los que trabajaban, con la esperanza de obtener mayor rentabilidad. Cuanto más dinero invertían en un álbum, más unidades ponían en circulación a la fuerza mediante sus distribuidoras, saturando las disquerías en busca de un puesto privilegiado en los rankings de Soundscan durante la primera semana de ventas.

Por un lado, algunos artistas de hip-hop –sin mencionar a los ejecutivos, empresarios, promotores, managers, etc.– aprovecharon para crear imperios más grandes de los que ningún artista negro de las generaciones anteriores hubiera imaginado posible. Por el otro, cada vez eran menos las voces que se oían a través de los canales de comunicación de las grandes discográficas, lo que disminuía la diversidad de sonidos, opiniones, ideas, noticias y arte al alcance del público masivo.

LA NUEVA EXPLOTACIÓN

El hip-hop había saltado de su pequeño nicho al mainstream. Ahora hasta parecía difícil recordar aquella época en la que los jóvenes negros y latinos no

contaban con ningún tipo de representación en los medios, ni como consumidores ni como productores. Aun así, aunque el hip-hop se había transformado en un contenido vital para los multimedios, la concentración mediática también había afectado el contenido del hip-hop. En el rap, las mujeres fueron las que más salieron perdiendo.

A fines de los ochenta, los videoclips fueron un regalo del cielo para las raperas. Queen Latifah, por ejemplo, se presentó a sí misma en el video de "Ladies First", dirigido por FAB 5 FREDDY, como una matriarca, estratega militar y militante. Otras –Salt-N-Pepa, MC Lyte, Roxanne Shante– establecieron su propia personalidad y se erigieron como figuras en condición de igualdad con sus pares varones. Una década después, las artistas como Missy Elliot y Lauryn Hill eran la excepción más que la regla. Las bailarinas semidesnudas abundaban y las raperas escaseaban. Los grandes capitales, evidentemente, habían alterado la situación.

Al mismo tiempo, el feminismo hip-hop emergió en la obra de escritoras y poetas como Joan Morgan, Toni Blackman, Rha Goddess y dream hampton, que se mantenían fieles al hip-hop pero se oponían abiertamente a su exceso de masculinidad. La contraparte musical de esta corriente no surgió del rap, sino a través del mentado movimiento "neo-soul", un género fundado por Missy Elliot, Lauryn Hill, Mary J. Blige, Meshell Ndegeocello, Jill Scott y Erykah Badu, que volvió a enfatizar el *groove* en la música y el amor en las letras. Una artista emblemática de este cambio fue Angie Stone, quien antes había sido una pionera del rap en The Sequence y ahora volvía al ruedo como cantante.

En parte, el "neo-soul" nació como una estrategia de marketing ingeniosa, elucubrada por un ejecutivo de Motown, Kedar Massenburg, para comercializar a las artistas de r&b que había descubierto, como Badu, India.Arie y D'Angelo. Con el tiempo, ellas mismas se distanciarían del término, conscientes de lo rápido que cambiaban los gustos del mercado y giraba el ciclo de lo *cool*. De cualquier forma, el neo-soul también creó un espacio para que otras voces pudieran analizar las actitudes y los ideales machistas que proyectaba el hip-hop mainstream. Como cantaba Badu: "The world is mine. When I wake up I don't need nobody telling me the time" [El mundo me pertenece. Cuando me despierto no necesito que nadie me diga qué hora es].

En esta música había una mezcla inestable de autoempoderamiento –como si estas artistas estuvieran organizando su propia "Marcha de un Millón de Mujeres"– y autodefensa ante la amenaza del sida y el gangsta rap, algo que tal vez puede oírse en "Doo Wop (That Thing)", de Lauryn Hill, con mayor claridad que en ningún otro tema. En estas canciones, las críticas al hip-hop y al patriarcado se aunaban. Jill Scott imaginaba una posible reconciliación, gracias a la cual no tendría que seguir amando el hip-hop a la distancia; en "Love Rain" cantaba sobre cómo había encontrado a un hombre nuevo: "Talked about Moses and Mumia/ Reparations, blue colors, memories of shell top Adidas/ He was fresh like summer peaches" [Hablamos de Moses y Mumia/ las reparaciones, los colores azules, el recuerdo de las zapatillas Adidas/ él tenía la frescura de los duraznos en verano]. La relación, no obstante, terminaba mal: "All you did was make a mockery/ Of somethin' so incredible, beautiful/ I honestly did love you so..." [Lo único que hiciste fue burlarte/ de algo tan increíble, hermoso/ honestamente, te amé tanto...]. Si en el hip-hop el debate en torno a la crisis de las relaciones de género siempre se había presentado desde el punto de vista de los vestuarios para hombres, el neo-soul respondió postulando un *cipher* de mujeres.

En 2001, la crítica feminista del neo-soul al hip-hop pasó a un primer plano. Después de años de bonanza, las ventas del sector del rap cayeron un 15% y encabezaron el derrumbe de la industria musical. Sin embargo, Alicia Keys e India.Arie, dos artistas nóveles, recibieron una seguidilla de nominaciones a los premios Grammy y conquistaron a millones de fans. Keys y Arie celebraban "el valor de la mujer" y repudiaban con franqueza la irresponsabilidad masculina. En el hit que catapultó a India.Arie al estrellato, "Video", la joven artista cantaba "I'm not the average girl from your video" [No soy la chica que suele figurar en tus videos] e invertía, con ingenio y saña, la música que Akinyele había utilizado antes en su oda al machismo, "Put It in Your Mouth" [Métetela en la boca]. En "Fallin", Alicia Keys transformó los acordes de "It's a Man's World" [Es un mundo de hombres] de James Brown en un complicado análisis de una relación amorosa. En el videoclip, la historia se convertía en un examen de gran contenido simbólico sobre el amor negro: el hombre estaba atrapado en el complejo penitenciario-industrial, y la mujer se veía desgarrada entre su lealtad hacia él y el deseo de abandonarlo.

Las interrogantes iban mucho más allá de las espinosas cuestiones de género. ¿Qué significaba ya la "autenticidad? ¿Qué significaba permanecer fiel a algo que había cambiado? ¿Era posible mantener cierta libertad individual o tenía uno que someterse necesariamente a la nueva ola de explotación?

La identidad estaba en venta. Las marcas se habían vuelto más sofisticadas. Durante la temporada navideña de 2001, los anuncios de Gap diseñados por Modernista! publicitaron una única línea de ropa empleando a distintos artistas para que representaran a diversos nichos: Sheryl Crow representaba el estilo de vida de VH1; Seal, el de la clase media-alta; Liz Phair, el de los rockeros *indie* cuarentones; Robbie Robertson, el de los cuarentones amantes del rock clásico; India.Arie, el de los hipsters urbanos; y Shaggy, el de los jóvenes urbanos amantes de la noche.

Los monopolios mediáticos preferían a los artistas que no solo grababan hits, sino que además generaban toda una sinergia que fomentaba la venta de otros productos. De acuerdo con el nuevo orden empresarial, una canción podía transformarse en una película, en un libro, en una banda de sonido, en un videoclip o en un videojuego, y viceversa. Era como si los monopolios mediáticos se hubieran apropiado también de la lógica del dub, prodigando nuevas versiones de lo mismo para aumentar incesantemente su rentabilidad.

Los artistas más importantes se habían transformado, ellos mismos, en marcas comerciales, que creaban estilos de vida basados en su propia y esquiva idiosincrasia. Sean "P-Diddy" Combs incursionaba en la música, el cine, la televisión y la moda de alta costura. Jay-Z vendía películas, ropa, calzado y vodka. Y una vez que se completaba el ciclo de lo *cool*, que iba del artista al centro comercial, el artista debía rechazar sus creaciones anteriores y reinventarse. En el caso de Jay-Z, la reinvención definitiva fue su retiro, como si hubiera reconocido que la comercialización excesiva había agotado prematuramente las posibilidades del arte.

El ciclo de lo *cool* era la historia más vieja del hip-hop. La imagen de Busy Bee había influido tanto en sus seguidores, como los jóvenes integrantes de Run DMC, que estos comenzaron a usar el mismo tipo de vistosos trajes a cuadros *geek-chic*. Run DMC, a su vez, convenció a su público, que solo vestía de negro, a revolear zapatillas blancas Adidas y usar casi exclusivamente ropa de marca. La diferencia radicaba en la proporción del fenómeno. A fines de siglo, la generación del hip-hop estaba ubicada en el centro de un proceso capitalista internacional que generaba miles de millones de dólares. "Somos survivalistas convertidos en consumidores", rapeaba Talib Kweli.

Al igual que las marcas desarrollaban sus nichos, cada nicho, a su vez, traía aparejado su propio conjunto de marcas. El "political rap" [rap político] se convirtió en el más anodino "conscious rap" [rap consciente], al que se presentó como un estilo de vida de hip-hop *alternativo*. En lugar de Alizé, uno bebía Sprite. En lugar de Versace, uno vestía prendas Ecko. En lugar de Jay-Z, uno escuchaba The Roots. Teen rap, party rap, gangsta rap, political rap: cuando nació el periodismo de hip-hop, esos nombres eran apenas nomenclaturas usadas en la crítica musical. Ahora, en cambio, formaban parte de un gran negocio, y había que tomárselos en serio.

¿Qué separaba, materialmente, a Jay-Z de un rapero como Talib Kweli? La respuesta era "el marketing". Los monopolios mediáticos veían en Jay-Z a un artista con un atractivo universal y en Kweli, a un cultor del "conscious rap". Esta distinción ahora iba más allá de los gustos musicales; para la industria, el nicho del "conscious rap" era otra manera de llegar a un mercado específico: digamos, los fanáticos del hip-hop veganos, con educación universitaria, iPods y mochilas marca The North Face. Según la lógica del capitalismo tardío, el mensaje de los raperos no era lo que agrupaba a su audiencia. Los productos que la audiencia compraba eran lo que agrupaba a los raperos.

Así que Talib Kweli se enfrentaba al espinoso y peculiar problema de ser catalogado como un artista de "conscious rap". "Una vez que se encasilla a un MC, está frito", dijo. Cuando editó una canción llamada "Gun Music", una compleja crítica al fetichismo callejero por las armas, sus fans se quejaron de que no era lo suficientemente "consciente". Al mismo tiempo, el rapero temía que el hecho de ser encasillado como un artista "político" terminara ahuyentando al público juvenil al que le encantaba Jay-Z. En realidad, Jay-Z había grabado raps de protesta contra la guerra y la brutalidad policial. Pero, a comienzos del nuevo milenio, si la industria rotulaba a un rapero como artista de "conscious rap" o "political rap", lo condenaba a dirigirse a una audiencia muy reducida.

La vieja observación de Christgau –la explotación del hip-hop tenía distintas capas de complejidad– parecía haber cobrado más relevancia que nunca.

EL FIN DEL SIGLO ESTADOUNIDENSE

Mientras más se alejaba uno de los Estados Unidos, mayor era la disonancia. Durante dos décadas, Bambaataa había oficiado de embajador del hip-hop y

diseminado por las ciudades del mundo entero a representantes de Universal Zulu Nation y los cuatro elementos básicos. A fines de siglo, muchas de esas ciudades, desde Sarajevo hasta Sidney y desde Ámsterdam hasta Zanzíbar, habían dado lugar a dos generaciones de fanáticos del hip-hop, cada una con sus propias y desafiantes contraculturas juveniles. La revolución cultural había sido un éxito.

Por eso era entendible el ánimo festivo y triunfalista que suscitó la gira Black August cuando, en 2001, llegó para tocar un recital en la Conferencia Mundial Contra el Racismo en Durban y una serie de fechas en Sudáfrica. Black August contaba con la participación de la elite del "conscious rap", con raperos como Talib Kweli, Black Thought de Roots, Boots Riley de The Coup, Jeru The Damaja y dead prez. La gira había empezado en Brooklyn como parte de un proyecto de la organización Malcolm X Grassroots Movement para educar a los raperos y al público de hip-hop sobre el sufrimiento de los presos políticos de raza negra. Esta campaña había llevado a raperos y activistas –como Common, Tony Touch y Mos Def– a Cuba, en una serie de intercambios fructíferos y, según los participantes, profundamente conmovedores. Sudáfrica les ofrecería una experiencia igual de profunda, pero por razones muy distintas.

El momento parecía el indicado para que una generación del hip-hop definiera su posición a favor de la solidaridad mundial. Colin Powell, el secretario de Estado de los Estados Unidos, se había negado a asistir a la conferencia, una decisión que para muchos reflejaba la falta de interés de parte del gobierno de George W. Bush en la lucha contra el racismo. Quienes se habían sumado a la gira sabían muy bien que su mera presencia en Sudáfrica significaba una protesta frente al silencio unilateralista de su gobierno.

El movimiento de hip-hop sudafricano había despuntado durante el apartheid en ciudades como Cape Town y Johannesburgo (Gauteng) a comienzos de los ochenta, e impulsó algunas de las formas de protesta cultural más peligrosas de la época. Los raperos que criticaban al gobierno recibían amenazas de muerte de extremistas de derecha. Los escritores de grafiti que estampaban eslóganes políticos en las paredes después del toque de queda se arriesgaban a que les dispararan los soldados del régimen.

Cuando Black August llegó a Sudáfrica, los músicos locales creyeron que tendría lugar un intercambio de ideas y de historias de lucha. En cambio, se terminaron sintiendo desdeñados. Algunas de las estrellas de rap más grandes del país se ofrecieron a darles a sus invitados un recorrido por la zona, pensando que sería una oportunidad para que ambas partes se conocieran mejor. Los estadounidenses los trataron como si fueran choferes a sueldo.

Durante los shows, a los locales les dio la impresión de que estos raperos habían desarrollado un complejo mesiánico. Cada tanto, los extranjeros hacían algún comentario solemne y vago sobre lo mucho que amaban África, su supuesta "Madre Patria", y recorrían con soberbia el escenario, dándole al público una lección sobre el racismo y las reparaciones en los Estados Unidos. "La idea de Black August era facilitar el intercambio cultural internacional entre los jóvenes de todo el mundo, y apoyar y promover al mismo tiempo la conciencia social y la autoexpresión positiva", escribió el periodista sudafricano Niren Tolsi. "Lo que recibimos, en cambio, fue un montón de yanquis masturbándose y eyaculando en las tetas de la Madre África."

En una conferencia de prensa en Durban, las crecientes tensiones –agravadas por el hecho de que los promotores sudafricanos no habían conseguido las funciones prometidas a los músicos de Black August– finalmente estallaron. Los jóvenes activistas africanos querían saber quiénes se creían que eran estos raperos para bajar de un avión, alojarse en hoteles de lujo y después quejarse sobre el escenario de lo terrible que era el racismo en los Estados Unidos. Algunos repudiaron su música y aseguraron que no era más que una nueva forma de imperialismo norteamericano. El rapero sudafricano Emile, de Black Noise, le dijo a la periodista Cristina Verán: "Vinieron para conquistar África con sus rimas. O pensaron: 'Henos aquí, listos para salvarlos'".

Lo irónico era que los raperos de Black August eran algunos de los artistas estadounidenses exitosos mejor educados en materia de política y más comprometidos con la causa. "La gente espera mucho de los MC que hacen lo que denominan 'conscious rap', y si detectan que incurren en algún tipo de 'activismo de estudio', los critican más que a los 'gangstas de estudio'", explicó Shaheen Ariefdien, pionero del activismo hip-hop en Cape Town, y productor y locutor radial. "No pienso que sean tan repudiables como MTV o Nike, pero lo que hicieron fue directamente una falta de respeto."

Baye Adofo fue el organizador de Black August que tuvo la ingrata tarea de reestructurar el resto de la gira y lograr que esta cubriera los costos después de que los promotores locales retiraran su apoyo. Adofo opinó, con frustración, que las quejas aludían a complicadas cuestiones de privilegio.

"Creo que la gente no quería oír hablar del racismo en los Estados Unidos", dijo. "Sin embargo, pienso que teníamos derecho de quejarnos del racismo en la misma Conferencia Mundial Contra el Racismo donde Colin Powell y el gobierno estadounidense intentaron negar su existencia. La pregunta era: dados los increíbles índices de pobreza y racismo en otros países, sobre todo Sudáfrica, ¿hacía falta prestarle tanta atención al racismo en los Estados Unidos?" Adofo se puso de acuerdo con los artistas y organizó recitales gratuitos en los *townships* de Capte Town y Soweto.

"No sé si los MC estadounidenses se dan cuenta de la influencia que ejercen sobre, digamos, un chico que vive en una choza en [el *township* de] Khayelitsha y escucha lo que dicen para tratar de aplicarlo a su propia vida", señaló el activista de hip-hop sudafricano Marlon Burgess. "Sería bastante interesante saber cómo es la vida en ese extremo del imperialismo cultural."

LA GRAN DIVISIÓN

Mientras que la trayectoria de la revolución cultural de la generación del hip-hop ahora gravitaba hacia difíciles cuestiones de compromiso y explotación, su revolución política apenas estaba levantando vuelo.

Angela Brown nació en 1965 en Carolina del Norte, en el seno de una familia de prominentes organizadores de los derechos civiles, y se dedicó al activismo desde chica, encabezando campañas para liberar presas políticas de raza negra. Pero su vida cambió en 1982, cuando el estado decidió instalar un vertedero de desperdicios tóxicos en medio de una comunidad afroamericana de clase trabajadora. Brown y otras adolescentes se acostaron en la ruta para evitar que los camiones que traían tierra contaminada con PCB accedieran al lugar. Esa batalla en el condado de Warren se terminó conociendo como la primera del movimiento a favor de la justicia ambiental, una lucha que combinaba activismo ecologista y antirracista.

Una década más tarde, Brown formaba parte del Southern Organizing Comittee, una organización de derechos civiles de Atlanta donde ella formó The Youth Task Force, un grupo de tareas juvenil para organizar la participación de jóvenes de diez estados y ochenta y cinco universidades en el movimiento de justicia ambiental. Fue entonces que empezó a darse cuenta de que estaba surgiendo una división generacional notoria y traumática. Sus mayores habían dicho que su generación era apática, pero Brown ahora veía que sus políticas eran fundamentalmente distintas.

"La manera en que ellos fueron armando su movimiento fue alrededor de la causa que denominaron la 'cafetería': SNCC y otras organizaciones venían al sur a desafiar la segregación que se daba en esos lugares", observó. "Nosotros no teníamos una 'cafetería' solamente. Nosotros teníamos *muchas* causas así. Nuestra lucha ha sido una serie de batallas constantes." Ya no existía un único movimiento, sino que eran docenas: el de los derechos civiles, el de la educación, el de la justicia ambiental, el del sida, el de las prisiones... la lista era larguísima. No obstante, Brown se percató de que el diálogo realmente naufragaba donde la brecha generacional era más profunda: la cuestión de la cultura hip-hop y la música de rap.

Esta división fue algo que trató de explotar C. Delores Tucker, una política afroamericana de Pensilvania cuya carrera estaba en pleno descenso. Nacida en 1929 y criada en el norte de Filadelfia, Tucker había heredado veinticuatro edificios residenciales de sus padres, y en 1966 ya había sido acusada de ser una de las propietarias más inescrupulosas de la ciudad. Sus edificios no tardaron en ser clausurados, embargados por la ciudad, donados a organizaciones benéficas o simplemente abandonados.

Los fracasos de Tucker como administradora de inmuebles no impidieron que buscara aprovecharse de la atención mediática que recibía el movimiento a favor de los derechos civiles. Así, marchó tomada del brazo con Martin Luther King Jr. en Selma, se convirtió en una de las aliadas más cercanas de Jesse Jackson y pasó a ser una gran recaudadora del Partido Demócrata. En 1971 la nombraron secretaria del Estado de Pensilvania, el cargo de gobierno más alto al que había llegado una mujer negra en la historia local. Seis años después, el gobernador demócrata la despidió bajo sospechas de haber usado a empleados estatales para escribir discursos con fines personales y de recibir coimas de varias organizaciones benéficas.

En 1984, Tucker formó un *lobby* llamado National Political Congress of Black Women. Dos años después, asumió como presidenta del organismo que englobaba a los miembros negros del Comité Nacional Demócrata, y luego se embarcó en una serie de intentos infructuosos para llegar a ser vicegobernadora y congresista, antes de quedar relegada al olvido. En 1993, sus amigas Dionne

Warwick y Melba Moore le dieron una nueva oportunidad de cobrar visibilidad cuando le propusieron que el National Political Congress of Black Women se sumara a la lucha contra el gangsta rap. El pastor Calvin Butts ya había comenzado a amenazar con juntar todos los álbumes de rap y pasarles una aplanadora por encima. Ellas también querían aprovechar la polémica.

Tucker repitió las mismas críticas que las feministas del hip-hop venían dirigiendo contra los monopolios mediáticos y la misoginia en el rap desde hacía años: las empresas no asumían ninguna responsabilidad por las imágenes que distribuían y evitaban cualquier tipo de debate serio al respecto escudándose detrás de la Primera Enmienda. Sin embargo, sus ataques tenían un cariz cínico y oportunista.

También, se ganó el apoyo tanto de los progresistas como los conservadores de su partido al obtener el respaldo de los senadores Carol Moseley Braun y Joe Lieberman. Además, recibió con entusiasmo el apoyo de conservadores culturales como Bill Bennett, prominente miembro del gabinete de Reagan y Bush, y cuando vio que se aproximaban las elecciones presidenciales, Tucker se reunió con el candidato republicano Bob Dole. Juntos, Bennett, Dole y Tucker transformaron a Suge Knight, Death Row Records y Snoop Dogg en los mayores blancos de su guerra cultural.

Tucker representaba una ayuda inestimable para los conservadores blancos. En entrevistas, se comparaba a sí misma con Martin Luther King Jr. y Rosa Parks, y la manera en que apelaba explícitamente a su raza protegía a los conservadores culturales blancos de cualquier tipo de crítica racial. Por otro lado, también le daba voz a los miedos más exagerados de muchos afroamericanos desilusionados de clase media y mediana edad, integrantes de la generación del movimiento de los derechos civiles, que sentían que lo habían dado todo en la lucha por sus hijos, a quienes ahora consideraban unos ingratos consentidos y anárquicos, desprovistos de valores. Tucker contaba con el apoyo de aquel sector de la comunidad negra que veía con buenos ojos las redadas policiales y la legislación de tolerancia cero contra los delitos juveniles, el mismo sector con el que Angela Brown tenía angustiosas discusiones. Para los conservadores culturales, Tucker era una figura que movilizaba tropas nuevas para redoblar el ataque contra los jóvenes negros y latinos.

A comienzos de 1994, Tucker convenció a Moseley Braun para que convocara una audiencia del Comité Jurídico del Senado sin precedentes, en la que se debatiría el gangsta rap y "los efectos que ejercen las imágenes violentas y degradantes de la música popular en la juventud de los Estados Unidos". Ella era la testigo estrella. Haciendo eco de algunos cráneos de la reacción conservadora, como James Q. Wilson, John Dilulio y James Alan Fox, pidió que se ampliara la Guerra contra la Juventud:

> Como hemos visto en los últimos treinta años, el incremento del accionar policial y las instalaciones penitenciarias no han reducido la cantidad de delitos. Estas soluciones a corto plazo no mejorarán en lo más mínimo las vidas de niños como los diecinueve que hace poco fueron retirados de su hogar en Chicago por el abandono y abuso a los que los sometían sus padres. Debido a la falta de influencias positivas, sus mentes serán proclives a internalizar la violencia que el rap gánster [*sic*] glorifica. Niños como estos, los miembros más vulnerables de nuestra población, se convertirán en bombas de tiempo entre nosotros. Impulsados por el rap gánster, desatarán una ola delictiva de proporciones desmesuradas, algo nunca visto hasta ahora. Por más cárceles que se construyan, estas no serán suficientes. Tampoco bastarán los policías ni los programas públicos para contener la explosión del delito. Nosotros, como nación, debemos actuar ahora, y de un modo decisivo.[5]

EL REGRESO DEL ACTIVISMO DEL HIP-HOP

Brown y la Youth Task Force habían oído suficiente. Tucker no solo había cometido el equivalente político de hacer pública una discusión familiar, sino que además parecía estar reclamando que la furia del gobierno recayera sobre la generación del hip-hop: argumentaba que la legislación que favorecía las redadas, la construcción de cárceles nuevas y el encasillamiento racial eran *insuficientes*, y también que debía regularse la cultura juvenil. Además de los cuer-

5. Senado de los Estados Unidos, Comité del Poder Judicial, audiencia ante el Subcomité de Justicia de Menores, *Shaping Our Responses to Violent and Demeaning Imagery in Popular Music*, 23 de febrero de 1994.

pos, era necesario contener las ideas. Al articular una base más amplia para el despliegue de estas políticas de contención, Tucker había transformado el debate sobre la misoginia y la violencia de la cultura hip-hop en algo mucho peor: había movilizado a toda una generación para que combatiera contra sus propios hijos, para que se uniera a sus enemigos en un ataque político y cultural masivo contra la juventud afroamericana y latina.

La Youth Task Force reaccionó organizando a la comunidad hip-hop de Atlanta, e inició una serie de foros para defender su cultura y generar críticas constructivas. Estos reunieron a artistas como Goodie Mob, Tupac y Afeni Shakur, y Lil' Jon & The Eastside Boyz con padres, abogados, académicos, activistas y poetas. La Youth Task Force catalizó una respuesta activa dentro del activismo, las artes y el sector discográfico. Hoy, muchos consideran que su labor sentó las bases para el gran salto que Atlanta dio a fines de la década, ubicándose a la vanguardia tanto de la industria del rap como del activismo del hip-hop.

En todo el país, los cultores del género adoptaron una posición similar. Estos activistas no trataban de silenciar o humillar a los artistas como lo hacía Tucker, sino inculcarles un mayor sentido de la comunidad y de responsabilidad, y definir una nueva praxis política y cultural. Como había señalado Maxine Waters durante las audiencias sobre el gangsta rap, su objetivo era "aceptar y transformar, en lugar de confrontar, aislar y marginalizar". Era toda una paradoja: la generación de mayor acceso mediático y cultural en la historia era también la más vilipendiada y marginalizada políticamente. Se hacían llamar "activistas del hip-hop" porque el término reflejaba que, para ellos, la cultura y la política eran dos caras de la misma moneda, y porque era un modo de reclamar y definir su identidad generacional.

De hecho, la generación del hip-hop era, como mínimo, igual de activa políticamente que la que había luchado por los derechos civiles, si no más. En 2001, la encuesta a alumnos de primer año realizada por la UCLA –el estudio más importante sobre los gustos y opiniones de los jóvenes en edad universitaria desde 1966– reveló que casi la mitad del alumnado aseguraba haber participado en alguna demostración organizada durante el año anterior. La cifra era tres veces mayor que la que podía verse en la encuesta original, realizada durante el auge del movimiento por los derechos civiles.

Es posible que las masas que escuchaban a Martin Luther King en el National Mall mientras agitaban sus carteles hayan encarnado y cementado la imagen de "El Movimiento". Si los jóvenes no estaban en Washington D.C., deducían ahora los miembros de aquella generación, seguramente no estaban haciendo nada. Pero el activismo hip-hop, en su mayoría, se manifestaba a nivel local. La decreciente injerencia del Capitolio, el *lobby* de las multinacionales, el financiamiento privado de las campañas de los candidatos de ambos partidos y la primacía de políticas meramente simbólicas habían convertido a la capital del país en un lugar donde el cambio y la resolución de problemas eran menos factibles que nunca. Desde Watergate hasta el escándalo de Mónica Lewinsky, la política nacional a menudo parecía haberse reducido a una forma menor de entretenimiento. ¿Para qué molestarse con marchas a Washington?

Las luchas de vida o muerte se daban localmente, donde los activistas del hip-hop ocupaban su tiempo combatiendo en las calles, los barrios, los consejos educativos, los municipios, las legislaturas y las oficinas de las empresas. Esta vez, el mundo entero *no* los estaría mirando: los monopolios mediáticos internacionales se asegurarían de ello. No obstante, la generación del hip-hop pugnaba por avanzar en un mundo complicado, y lo hacía con mayor sofisticación que cualquier generación anterior.

El ejemplo más visible era el de Russell Simmons, quien estaba armando su propio ejército de hip-hop y organizando la Hip-Hop Summit Action Network, que reuniría a raperos, académicos, políticos, líderes de la industria de la música y del movimiento de los derechos civiles para promover cambios sociales. Aun así, la labor más importante sucedía a nivel local, fuera de las instituciones tradicionales. En Chicago, Brooklyn y Oakland, los activistas de hip-hop empleaban el graffiti, el b-boying y el DJing para enseñar y organizar a los jóvenes en cuestiones vinculadas a la educación, la burguesía y la justicia juvenil. En Louisville, lucharon contra la prohibición de libros y los toques de queda para menores. En el Área de la Bahía de San Francisco y el Bronx, se organizaron a fin de frenar la expansión de las instalaciones penitenciarias para jóvenes. En Albuquerque, expulsaron a los miembros del Concejo de la ciudad que apoyaban la construcción de una autopista en medio de un territorio sagrado para los aborígenes. En los campus de las universidades de todo el país, lucharon a favor de los sindicatos y los salarios dignos, y en contra de la explotación laboral y las empresas que invertían en el sector penitenciario.

En su prólogo a *The Future 500*, un estudio revolucionario de quinientos activistas estadounidenses de hip-hop y organizaciones juveniles, William

"UPSKI" Wimsatt escribió: "Los jóvenes se están dando cuenta de que lo único que aún no puede venderse, cooptarse o comercializarse es la organización y el disenso políticos".

MÁS GUERRA

El nuevo milenio no comenzaría con el apocalipsis del Y2K ni con el cumplimiento de ninguna oscura profecía, sino con una explosión de furia muy real contra una década entera dedicada a la siempre creciente guerra contra la juventud.

En Nueva York, los activistas del hip-hop coparon las calles para protestar contra las políticas del alcalde Rudy Giuliani, quien había implementado una campaña de tolerancia cero concentrada en erradicar los delitos menores que afectaban la "calidad de vida" –la culminación de la "teoría de las ventanas rotas"– y que apuntaba contra los jóvenes, los pobres, los indigentes, los negros y los latinos. Este modelo de tolerancia cero acabaría diseminándose por los centros urbanos del resto del país y dando rienda suelta a cierto tipo de policías inescrupulosos. A mediados de 1997, por ejemplo, un inmigrante haitiano inocente llamado Abner Louima fue detenido en una redada cuando la policía paró una pelea fuera de un club nocturno afrocaribeño, en Brooklyn. Luego, en el baño de la Comisaría Nº70, un par de oficiales desquiciados lo sodomizaron con el mango de una escoba.

La fuerza de choque de la campaña era la Unidad de Delitos Callejeros del Departamento de Policía de Nueva York, a la cual movilizaban en los barrios pobres que bordeaban los distritos comerciales. En 1997 y 1998, los miembros de esta unidad detuvieron y cachearon a 45.000 personas, en general jóvenes varones negros o latinos. Se suponía que esta fuerza pondría fin a los delitos menores más molestos, pero su mera presencia constituía, en sí misma, una molestia: de todos los detenidos, finalmente arrestaron a menos de 9.000.

En febrero de 1999, una denuncia de violación llevó a cuatro oficiales de la Unidad de Delitos Callejeros a un edificio residencial de Soundview, a dos cuadras de Bronx River Houses, donde encontraron a un delgado inmigrante senegalés, Amadou Diallo, mirándolos con perplejidad desde el vestíbulo. Cuando metió la mano en el bolsillo para sacar su billetera, los oficiales efectuaron cuarenta y un disparos, diecinueve de los cuales impactaron en él y lo mataron en el acto. Hubo muchas más víctimas: Yong Xin Huang, un joven de dieciséis años de ascendencia china; Gidone Busch, un judío jasídico de treinta y un años; Patrick Bailey, un inmigrante jamaiquino de veinte; y Anthony Baez, un puertorriqueño de veintinueve.

Tres semanas después del sobreseimiento de los asesinos de Diallo, un policía encubierto se acercó a Patrick Dorismond, un estadounidense de ascendencia haitiana, para preguntarle dónde podía comprar drogas. Dorismond se negó a contestar: estaba tratando de rehacer su vida y no quería meterse en problemas. Pero el policía insistió y se armó una pelea. Dorismond murió de un tiro en el pecho. En medio del funeral, en Brooklyn, un grupo de policías apareció con trajes antidisturbios, provocó a los manifestantes y luego los redujo a bastonazos y los arrestó. Desde las ventanas de los departamentos, los vecinos comenzaron a arrojarles piedras y botellas. Activistas de hip-hop organizaron una serie de protestas en la calle para expresar su enojo a lo largo del mes siguiente.

En Los Ángeles, mientras tanto, se destapó el escándalo policial más grande de la historia de los Estados Unidos dentro de la división policial de Rampart, el mismo barrio entre Westlake y Pico-Union que la policía y el INS asediaron después de los disturbios de 1992. Allí, los integrantes de la descontrolada unidad antipandillas (por sus siglas en inglés, Community Resources Against Street Hoodlums) agredían a sus nuevos compañeros, al estilo pandillero, tenían alquilado un "departamento CRASH" donde se acostaban con prostitutas y consumían drogas, robaban y revendían cocaína confiscada, plantaban armas y drogas para inculpar a miembros de las pandillas, y maltrataban a los sospechosos hasta el punto de incapacitarlos o matarlos.

Así como habían tolerado la brutalidad y los asesinatos de la Unidad de Delitos Callejeros de la ciudad de Nueva York, las autoridades hacían la vista gorda ante los excesos de CRASH en Rampart. Los políticos exigían cifras que respaldaran sus campañas de tolerancia cero y sus medidas antijuveniles: arrestos, confiscaciones, procesos, lo que fuera. El fin justificaba los medios. La tolerancia cero solo se aplicaba para los demás.

Esta culminó en marzo de 2000 con la "Proposition 21", un proyecto de ley de California. Esta iniciativa, denominada "Gang Violence and Juvenile Crime Prevention Act" [Ley de Prevención de Violencia Pandillera y Delito Juvenil], facilitaba el acceso a los expedientes confidenciales de menores, reducía la edad de imputabilidad para que los chicos de catorce años en ade-

lante pudieran ser juzgados como adultos y enviados a las mismas cárceles que los mayores de edad, aumentaba considerablemente las penas para una serie de delitos juveniles y aplicaba la regla de los "tres *strikes*" en casos de menores. Los jóvenes ahora podían recibir condenas de hasta tres años si cometían actos de vandalismo que resultaran en daños por cuatrocientos dólares, o la pena de muerte en caso de homicidios "relacionados con pandillas". La policía podía plantar micrófonos para espiar a menores que hubieran identificado como pandilleros y obligarlos a inscribirse en el registro de agresores sexuales. La "Proposition 21" contradecía el sentido común: los índices de delitos juveniles habían alcanzado su nivel más bajo desde mediados de los sesenta. Sin embargo, el 7 de marzo de 2000, la iniciativa fue aprobada con el 62% de los votos.

Tal vez el único aspecto positivo fuera el hecho de que los últimos seis años, caracterizados por iniciativas similares –las Propositions 184, 187, 209 y 227–, habían politizado ampliamente a la juventud. En 1994, cientos de miles de activistas estudiantiles latinos se organizaron para abandonar simultáneamente las aulas de todo el estado como protesta contra la "Proposition 187", en la manifestación estudiantil latina más importante desde el National Chicano Moratorium Comittee de 1970. El movimiento juvenil, acosado por constantes agresiones, fue armando una robusta infraestructura de protesta. Hacia fin de siglo, algunos de los jóvenes activistas de hip-hop empezaron a establecer vínculos con otros movimientos emergentes.

A fines de noviembre de 1999, Jasmine de la Rosa, una organizadora del Third Eye Movement, del Área de la Bahía de San Francisco, junto con un contingente de activistas del hip-hop, asistió a la manifestación estadounidense más grande de las últimas décadas, las protestas en el encuentro de la Organización Mundial del Comercio en Seattle. "Solo había un grupo pequeño de activistas de hip-hop porque la Organización Mundial del Comercio no se presenta con las mismas palabras con las que nosotros la caracterizamos. Si dijeran 'los líderes del Nuevo Orden Mundial están por reunirse en Seattle', creo que más fanáticos del rap se hubiesen presentado para protestar", dijo.

No obstante, la "Proposition 21" parecía postular claramente los mismos objetivos que el Nuevo Orden Mundial. Un mes después de la aprobación de la ley, el 16 de abril de 2000, un contingente aún más nutrido de californianos se unió a activistas de hip-hop de Seattle, Boston y la ciudad de Nueva York en una serie de protestas en contra de la globalización impulsada por las multinacionales en los encuentros del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, en Washington D.C. Fue entonces que comenzaron a atar cabos. Al volver, De la Rosa dijo: "En todo el mundo se está militarizando a las fuerzas policiales. Los gobiernos las usan cada vez más frecuentemente para promover políticas vinculadas estrechamente con las grandes multinacionales".

Para dejar en claro la relación que existía entre lo local y lo global, los activistas de hip-hop pusieron la mira en las elecciones presidenciales de 2000. Ellos no habían olvidado que en los últimos dos sufragios los candidatos habían apuntado contra su generación y la habían usado de chivo expiatorio. Esta vez, decidieron, iba a ser distinto.

OTRO TIPO DE GLOBALIZACIÓN

La historia de Alex Sanchez, un ex pandillero salvadoreño de Los Ángeles, ilustra como ninguna otra lo mucho que estaba en juego para la generación del hip-hop.

Sanchez, petiso, corpulento y carismático, era el director de programación de una organización de paz llamada Homies Unidos y una leyenda en las calles. Trabajaba incansablemente para apaciguar a las pandillas latinas en guerra que dominaban los barrios de Pico-Union y Westlake, lo que le granjeó el respeto de los pandilleros y el de algunos de los políticos más importantes de California.

Su vida no había sido nada fácil. Ahora estaba trabajando por lograr la paz en el distrito más corrupto del país, Rampart. El gobierno de los Estados Unidos quería deportarlo a El Salvador, donde sin duda lo matarían.

Alex Sanchez había nacido en San Salvador en 1979. A los seis años huyó con su familia hacia Los Ángeles, donde se refugiaron de una guerra civil brutal que atrajo la atención del resto del mundo cuando el gobierno local de derecha, respaldado por Reagan, asesinó a seis líderes de la izquierda opositora. "Cuando llegaban aquí, ya habían vivido en carne propia la violencia, ya habían visto cómo mataban a sus padres", señaló Tom Hayden, un activista de los años sesenta que había llegado a senador y estrechado amistad con Sanchez. "Y cuando llegaban aquí también se encontraban con las pandillas mexicanas y negras, así que formaban las suyas para reclamar un espacio propio."

A fines de los ochenta, la familia de Sanchez obtuvo la residencia permanente en el país, pero a esa altura él ya se había escapado de su casa. Era miembro de los Mara Salvatrucha (MS-13), una pandilla llena de inmigrantes descontentos y jóvenes salvadoreños de segunda generación. "Era la libertad absoluta, la independencia total. Quería rebelarme contra todo el mundo", observó.

A mediados de la década del ochenta, la pandilla, cada vez más numerosa, ya empezó a tener sus primeros roces en las calles de Pico-Union con la 18th Street Gang o Calle 18, integrada principalmente por chicanos. Sanchez se hizo conocido entre los otros pandilleros y la policía, y pasó gran parte de su adolescencia entrando y saliendo de distintos reformatorios. Después de alcanzar la mayoría de edad, fue a parar a la cárcel por robo de autos. Al finalizar su condena, en 1994, las autoridades penitenciarias descubrieron que nunca había terminado de tramitar su ciudadanía y lo entregaron al INS para que lo deportaran.

En ese momento, Sanchez buscaba la manera de ponerle fin a su vida como pandillero. A pesar de no tener ningún deseo de volver a San Salvador, esperaba que por lo menos el viaje le diera la oportunidad de empezar de cero. Pero cuando bajó del avión, lo primero que vio, escrito en la pared de una loma cercana, fue un grafiti con cuatro caracteres que lo dejaron helado: MS-13.

El INS estaba exportando, literalmente, el problema de las pandillas. Las calles de San Salvador ahora se dividían en territorios en guerra, como en Los Ángeles. Y esa no era la única fuente de violencia e inestabilidad. Después de la guerra civil salvadoreña, varias patrullas sombrías de justicieros de derecha se habían reorganizado para implementar un programa encubierto de terrorismo dedicado a la "limpieza social". Mayra Gomez, especialista en El Salvador y colaboradora de Amnistía Internacional EE.UU., afirmó que sus blancos eran "supuestos delincuentes, niños de la calle y travestis". Ahora, como tantos otros países en el hemisferio sur, San Salvador no solo sufría el asedio de grupos terroristas de derecha, armados hasta los dientes y entrenados por la CIA, sino también el de las pandillas, igual de armadas y entrenadas en las calles estadounidenses.

Ante este panorama, Sanchez decidió que no había futuro alguno para él en el país y decidió volver a los Estados Unidos, donde además acababa de nacer su hijo. Así, se embarcó de nuevo en un largo viaje a través de Guatemala y México rumbo hacia *El Norte*.[6] Al borde de la inanición, Sanchez cruzó la frontera, llegó a Texas y rehízo camino hasta su viejo barrio en Los Ángeles.

6. En español en el original. [N. del T.]

Allí se reconcilió con su familia y comenzó a evitar, en lo posible, aquellos lugares donde antes se reunía con su pandilla. Al poco tiempo, conoció a Magdaleno Rose-Avila, fundador de Homies Unidos, y este lo orientó hacia la lucha por la paz. Con Rose-Avila como guía y la esperanza de convertirse en un mejor padre para su hijo, Sanchez se unió a Homies Unidos como voluntario, borró muchos de sus viejos tatuajes pandilleros y reencauzó su vida. Era un líder nato, y todos sabían que nunca delataría a nadie. Se ganó el respeto de los más jóvenes. Incluso llegó a evitar una guerra cruenta con solo realizar una simple llamada telefónica en conferencia con los dos bandos en pugna.

"Sacó a los chicos de la calle, los llevó a una iglesia y les mostró los distintos tipos de oportunidades que tenían a su alcance. Se fueron de campamento, pasearon por las plazas, hicieron teatro", dijo Oscar Sanchez, hermano de Alex. "Él les daba una alternativa a la vida violenta de las pandillas."

Alex también comenzó a politizar a los jóvenes. Trajo a abogados especialistas en derechos civiles a los talleres y encuentros que organizaba en la iglesia presbiteriana Immanuel para que tomaran conciencia de sus derechos al ser detenidos por la policía. Los esfuerzos de Homies Unidos estaban dando frutos; varios pandilleros dejaron las calles. La organización se sumó a una nueva y poderosa red de mediadores de pandillas en la ciudad, en la que participaban muchos de los que ya habían colaborado en las treguas posteriores a los disturbios de 1992.

Fue así que en 1999, los oficiales de CRASH empezaron a acosar frecuentemente a Sanchez y a sus jóvenes. La policía afirmó que los esfuerzos por la paz de Homies Unidos eran una pantalla de humo para tapar la creación de una "superpandilla", y aumentó su vigilancia. "Apuntaban contra cualquiera que asistía a las reuniones", dijo Silvia Beltran, que en aquella época trabajaba para Tom Hayden como asistente legislativa. Los oficiales los seguían y los golpeaban. "En un momento, vinieron a preguntarle a las autoridades de la iglesia si podían infiltrarse y espiar en las reuniones del grupo", señaló Beltran. "El pastor les dijo que no."

Uno de los miembros de la 18th Street Gang fue asesinado cuando unos pandilleros de MS le dispararon al pasar desde un auto, y la policía intentó atribuir falsamente el homicidio a un chico de catorce años que había asistido a una reunión de Homies Unidos. Sanchez aceptó testificar en su defensa. Según Oscar,

"a partir de ese momento, los policías lo convirtieron en su blanco principal, le decían que lo iban a arrestar y que liquidarían a los Homies Unidos uno a uno".

Cuando Hayden acudió a la iglesia para presidir una investigación del Senado de California sobre el acoso y la brutalidad policiales, con Sanchez como testigo estrella, los oficiales de CRASH entraron a la fuerza y comenzaron a buscarlo entre la audiencia. Ese día, de casualidad, Alex se retrasó, y entró después de que Hayden expulsara a los policías. Entonces dio un paso al frente y ofreció su testimonio ante la clara conmoción del panel y del público. "Les dije que acababan de vivir en carne propia lo que nosotros tenemos que soportar día tras día", observó Alex. No tardaría en darse cuenta de lo mucho que había en juego. Los policías hicieron correr la voz en las calles: Homies Unidos tenía que desaparecer en seis meses.

Sobre su cabeza también pesaba la amenaza del INS y la deportación. En Los Ángeles, la normativa "Special Order 40" prohibía toda intervención policial en los casos de inmigración. Sin embargo, como habían demostrado los disturbios, la policía ignoraba la ley cuando le parecía conveniente. Los oficiales y los funcionarios del departamento de inmigración sabían que si deportaban a los líderes de Homies Unidos, estos iban a terminar muertos en San Salvador, ya sea a manos de los grupos terroristas de derecha o de los líderes pandilleros. Los grupos terroristas solían eliminar a los delincuentes deportados, fueran o no mediadores, y las pandillas transnacionales se veían amenazadas directamente por la labor de Homies Unidos en Los Ángeles y San Salvador. Cinco miembros de la organización habían sido deportados ya a El Salvador; todos fueron asesinados en circunstancias misteriosas.

Hayden llevó a los líderes de Homies Unidos para que se reunieran con funcionarios del INS y del gobierno salvadoreño, como el alcalde y el jefe de policía de San Salvador, para obtener la residencia permanente en los Estados Unidos y así poder llevar adelante sus actividades sin temor a la deportación. "[El INS] le da visas a los indocumentados que trabajan como informantes o espías para la policía, ¿por qué no iba a poder dárselas a los mediadores?", dijo Hayden. El jefe de policía de San Salvador confirmó que Sanchez corría riesgo de muerte si volvía a su país de origen. Pero el INS se negó.

En enero de 2000, los oficiales de CRASH arrestaron a Sanchez y lo entregaron al INS, en una clara infracción de la "Special Order 40". Sanchez dijo que no le imputaron ningún delito: simplemente lo arrestaron para ponerlo en manos del INS. "Todavía tengo el papelito rosa [de la comisaría] que dice 'Proceso de deportación'", afirmó.

Cuando los activistas de hip-hop fueron a Los Ángeles para manifestarse en la Convención del Partido Demócrata en agosto de 2000, Sanchez –quien había pasado gran parte de su vida tras las rejas y ahora estaba tratando de hacer algo positivo con ella por el bien de la comunidad– se encontraba en una celda acre, calurosa y sórdida, en un centro de detención del INS en Terminal Island, a la espera de su audiencia de deportación.

NUESTRAS CALLES

Dos semanas antes, en Filadelfia, los activistas de hip-hop se unieron a la red de manifestantes para cerrar el distrito comercial durante la primera fecha de la Convención Republicana. Docenas de grupos bien organizados recorrían las esquinas del downtown con carteles en los que cada uno describía la causa que había venido a defender: los derechos del trabajador y del inmigrante, el medio ambiente, y la lucha contra la globalización comercial, las cárceles y el encasillamiento racial. "Las calles, ¿de quiénes son?", coreaban. "¡Son nuestras!"

En una salida de la autopista cercana a las oficinas del INS, trescientos activistas de hip-hop –la mitad de los cuales eran negros o latinos– se enfrentaron a varias filas de policías antidisturbios y oficiales. Mientras ambos bandos se estudiaban el uno al otro, los activistas comenzaron a corear: "¡Esto que ven es democracia!". A la tarde, la situación empeoró, y varios policías a caballo comenzaron a golpear y arrestar a los protestantes. Al caer el crepúsculo en la desierta Ben Franklin Parkway, aún quedaban unos pocos patrulleros abandonados en medio de la calle, con las llantas tajeadas, manchas de pintura y grafitis que rezaban FUCK THE POLICE.

En Los Ángeles, los activistas se concentraron en un edificio vacío, un antiguo mercado de pulgas frente al MacArthur Park, en el límite del distrito de Rampart, a fin de prepararse para la Convención Nacional Demócrata y armar un "punto de encuentro". Los policías ingresaron al poco tiempo para revisar el lugar, sin ningún tipo de orden judicial, y después se instalaron en un departamento alquilado detrás del edificio, desplegaron su equipo de vigilancia y, de tanto en tanto, enviaban un helicóptero para sobrevolar el lugar donde se reu-

nían los activistas. A pesar de que MacArthur Park era conocida como una de las zonas de mayor tráfico de drogas de la ciudad, había hecho falta que miles de manifestantes llegaran al lugar a protestar contra la convención demócrata para que el Departamento de Policía de Los Ángeles se interesara por el barrio.

Los oficiales empezaron a multar a la gente por cruzar mal la calle y a anotar los números de patente de los vehículos que estaban en el estacionamiento del lugar. Cuando una joven activista publicó la dirección de su casa en un sitio web y se ofreció a ayudar a quienes hubieran venido a la ciudad y no tuvieran dónde quedarse a dormir, la policía llevó a cabo una redada en su hogar. Un lunes a la noche, la policía también cortó la energía en medio de un recital de Rage Against The Machine y Ozomatli fuera del Staples Convention Center, lo que desató un levantamiento menor. Los oficiales tiraron bombas de gas lacrimógeno y les ordenaron a los chicos que se fueran. "¡Váyanse a la mierda, no vamos a hacer lo que nos dicen!", respondieron ellos.

Pocos días después, los manifestantes atravesaron el corazón del barrio Pico-Union. Dominique Nisperos, una filipina que acababa de cumplir diecisiete años, estaba allí con su banda: sus siete amigas de Stockton, una ciudad de Central Valley; chicas de ascendencia blanca, negra, mexicana y china, vestidas con remeras negras y pantalones babucha, con pañuelos negros para cubrirse la cara. Algo azorada y nerviosa, dijo: "Espero poder hacer un buen trabajo aquí".

Moonshine era otra de las manifestantes, una adolescente neoyorquina negra de dieciséis años, alta, vistosa y con rastas, que había atravesado todo el país a dedo para llegar. Después de la protesta, volvería a dedo al norte. "La verdad es que no tengo ningún plan: ese es mi único plan." En su remera había manuscrito "Chant Down Babylon". Además, llevaba un distintivo en su gastada mochila gris, el que se veía a Huey Newton con una boina en la cabeza y una escopeta en la mano.

Silvia Beltran y Oscar Sanchez también estaban allí, agitando carteles con la foto de cierto latino carismático, debajo de la cual se leía LIBEREN A ALEX SANCHEZ, marchando junto con miles de personas más para manifestarse en la puerta de la comisaría del distrito Rampart.

Antes, ese mismo día, Tom Hayden, veterano de los disturbios de la Convención Nacional Demócrata de Chicago en 1968, le había contado la historia de Alex a la multitud, parado en la plataforma de un camión en MacArthur Park. También les había dicho a los manifestantes que Alex estaba realizando una huelga de hambre para protestar contra las condiciones penitenciarias de Terminal Island, a la que se habían sumado otros cientos de detenidos. El público rugió. "Este es un lugar peligroso", agregó Hayden. "Tengan coraje, no tengan miedo."

A esa altura, el Departamento de Policía de Los Ángeles ya había desmantelado las unidades vinculadas a CRASH. Pero a unos pocos kilómetros de distancia, en la convención demócrata del Staples Convention Center, se estaba debatiendo una iniciativa para contratar a diez mil nuevos fiscales y a otros cincuenta mil oficiales de policía, que se sumarían a los cien mil que ingresaron durante el mandato de Clinton. Incluso después de las críticas que habían recibido la Unidad de Delitos Callejeros y los grupos de CRASH, ni siquiera se hablaba de la posibilidad de implementar soluciones basadas en la comunidad. Y el problema, según los líderes comunales, no era que hubieran sacado a las unidades policiales de elite de las calles, sino a gente que luchaba por la paz, como Alex Sanchez.

Un mes después, un juez federal dejó a Sanchez en libertad y, presionado por Hayden, el fiscal decidió dejar de lado la causa en su contra por su reingreso ilegal al país. El INS, no obstante, no cejó en sus intentos por deportarlo, hasta que en 2002 otro juez federal finalmente le otorgó asilo político, gracias a lo cual pudo solicitar su ciudadanía. "Ahora yo no tengo que seguir huyendo", dijo.

De todas formas, también sabía que durante su encarcelación en Terminal Island los homicidios vinculados con las pandillas habían comenzado a dispararse una vez más en las calles de Los Ángeles, después de diez años de merma constante. El empleo todavía escaseaba, pero no faltaban armas ni rencores. Una nueva camada de pandilleros se estaba abriendo camino. El ciclo volvía a empezar.

SIN PALABRAS

Los activistas de hip-hop que se reunieron en la protesta más significativa de esa semana en Los Ángeles no buscaban un enfrentamiento con la policía. Lo que querían era visibilizar las causas que promovían: los derechos de la mujer, los derechos del inmigrante, las políticas de transporte, el acceso a la educación y la lucha contra la explotación laboral.

Se habían organizado como un ejército. A las nueve de la mañana del 15 de agosto, bajo un sol tremendo y un cielo despejado, mil de esos activistas, casi todos de raza negra o latina, se reunieron para marchar hacia la Belmont Learning Center, una nueva escuela en un barrio mayormente latino y filipino al oeste del downtown.

La institución se había convertido en un poderoso símbolo de la ciudad. Ubicada en la parte más al este del distrito Rampart, a medio camino entre Echo Park, MacArthur Park y el downtown, en una zona marginal y empobrecida, esta escuela era la que tanta hacía falta en la comunidad. Kirti Baranwal, una docente de veinticinco años que enseñaba plástica en sexto grado, afirmó: "Es un secundario que se construyó para reducir la superpoblación estudiantil. Y la verdad es que necesitamos nuevas escuelas. Desde 1978, L.A. Unified construyó apenas ocho, mientras que al sistema se suman diez mil alumnos nuevos por año".

El centro se convirtió en el secundario más caro de la historia del país, con un costo de doscientos millones de dólares. Aun así, la Belmont Learning Center distaba de ser una inversión de sesgo progresista en el seno de una co-

munidad necesitada: se habían dilapidado millones de dólares en un plan extrañísimo para crear un centro comercial dentro del edificio. Luego, padres y alumnos se horrorizaron al enterarse de que la nueva escuela se había construido sobre un terreno con pozos petrolíferos abandonados. Las pruebas indicaron que en el suelo había indicios de altos niveles de toxicidad, y los especialistas advirtieron que existía la posibilidad de que se produjeran escapes de metano. El sitio, literalmente, podía volar en pedazos. Así que se gastaron decenas de millones de dólares adicionales para implementar un elaborado plan de saneamiento ambiental. Los padres y los alumnos, indignados, exigieron que se clausurara la escuela. Ahora, una vez completada la construcción, el reluciente edificio de tres pisos estaba vacío, sin uso. Para ellos, era un monumento a la contaminación empresarial y la irresponsabilidad municipal.

Baranwal observó: "El problema es que las personas negras y latinas de clase trabajadora no necesitan que les ofrezcan opciones falsas. Si uno tiene que elegir entre una escuela nueva en un lugar tóxico o que directamente no haya ninguna escuela nueva, digamos que esa no es una muy buena elección. Nuestros hijos merecen opciones de verdad".

Así que los jóvenes se reunieron para realizar una marcha hacia el downtown y dejar en claro su posición. Algunos tenían puestas remeras rojas en las que se leía "Justicia para la juventud". Otros llevaban remeras y carteles con los nombres de las asociaciones u organizaciones a las que pertenecían, como African Student Union, MEChA, Samahang Pilipino y Asian Left Forum, o de artistas que admiraban, como "The Ummah", "Freestyle Fellowship" y "Chicana Nation".

Un camión con una larga plataforma avanzaba por el carril exterior para mantener al grupo alejado de los carriles que se dirigían al oeste y en camino hacia su objetivo. La plataforma estaba cargada con murales de grafitis, una consola de DJ, una batería, congas y un amplificador de bajo. Los raperos y músicos que estaban en el camión tocaban una dosis continua de beats de hip-hop, y coreaban encima del tema "Ruff Ryders Anthem" de DMX un cántico que decía: "Whoooa, nooooo/ Toxic schools got to goooo" [Basta, noooo/ las escuelas tóxicas tienen que irseeee].

Quien planificó la marcha fue un grupo integrado por líderes estudiantiles latinos, activistas de justicia ambiental, docentes, padres y estudiantes. Luego de vivir los conflictos desatados por la "Proposition 187", los jóvenes de mayor edad ya eran, en cierto modo, veteranos; los más chicos se movilizaron por la "Proposition 21". Todos pedían que se construyeran escuelas en lugar de cár-

celes, y que se pusiera fin a los exámenes estandarizados.

Como sucedió en Chicago en 1968, se trataba de un combate entre el establishment blanco, de mediana edad, y los jóvenes revolucionarios. La noche del lunes, en el Staples Convention Center, el presidente Bill Clinton, a punto de finalizar su segundo mandato, había sido ovacionado al señalar que durante su gestión había tenido lugar el mayor crecimiento económico desde la época de Kennedy y Johnson. Las sangrientas protestas en la convención demócrata de 1968 también se habían dado después de siete años de crecimiento económico en ocho años de gobierno demócrata.

Asimismo, como en 1968, solo una persona joven, pobre, negra o latina podía disputar el triunfalismo de Clinton. Antes de su discurso, el frustrado candidato presidencial Bill Bradley pareció reconocerlo. "Para lograr el éxito en los Estados Unidos, uno no tiene que renunciar a su idealismo. Uno no tiene que ser conformista. Al contrario, debe indignarse ante la manera en que se socava nuestra democracia, ante la pobreza de tantos niños estadounidenses, ante la falta de atención médica, ante el bochorno del racismo", remarcó. "A todos aquellos jóvenes que creen que este puede ser un país justo, les digo que nunca se rindan y que nunca, nunca se vendan."

Mientras la marcha avanzaba hacia el Ronald Reagan State Building, veinte patrulleros se ubicaron a sus espaldas y un grupo de policías con equipo antidisturbios, balas de goma y gases lacrimógenos salieron de sus camionetas negras. Los oficiales corrían para ubicarse frente a los manifestantes, formaban una barrera de choque con sus bastones listos y, a medida que la marcha avanzaba, volvían a dispersarse, a correr a la próxima cuadra y a reagruparse nuevamente.

La marcha continuó su camino y pasó frente a un monumento a los soldados caídos en la guerra. Los raperos seguían hilando su *freestyle* en la plataforma del camión, con potentes líneas de bajo y ritmos de batería de fondo, recitando una incesante corriente de palabras y quitando de sus hombros el peso de la historia. Cuatro muchachas comenzaron a bailar, y una ola de movimiento espontáneo comenzó a recorrer una y otra vez la fila de manifestantes. Ahora coreaban con alegría, en un claro gesto de desafío dirigido a los policías: "Así es como protestamos, ¡sin violencia!". Cuando llegaron frente al Ronald Reagan State Building, estos jóvenes, los hijos e hijas de la revolución –a quienes tanto se les había dado y tanto se les había robado– se detuvieron para mirar las oficinas que se erigían sobre sus cabezas.

Entonces se unieron para realizar un solo gesto desafiante. Pararon la marcha. Pararon la música. Inclinaron sus cabezas y, contra el cielo de granito, mientras se ahuecaba el silencio del mediodía en la urbe, levantaron mil puños orgullosos.

DISCOGRAFÍA

Augustus Pablo. *Classic Rockers*. CD. Island Jamaica, 1995.
Augustus Pablo. *King Tubbys Meets Rockers Uptown Deluxe Edition*. LP. Clocktower, 1976. CD. Shanachie, 2003.
Augustus Pablo. *Original Rockers*. CD. Greensleeves, 2001. Grabado originalmente en 1979.
Big Youth. *Natty Universal Dread: 1973-1979*. 3-CD. Blood and Fire, 2000.
Bob Marley and The Wailers. *Catch a Fire: Deluxe Edition*. 2-CD. Tuff Gong/Island, 2001.
Grabado originalmente en 1973.
Bob Marley. "Chances Are." 45 rpm single. Cotillion, 1981.
Bob Marley. *Confrontation*. CD. Tuff Gong/Island, 1983.
Bob Marley. *Exodus: Deluxe Edition*. 2-CD. Tuff Gong/Island, 2001. Grabado originalmente en 1977.
Bob Marley. *Rastaman Vibration*. CD. Tuff Gong/Island. Grabado originalmente en 1976.
Bob Marley. *Trenchtown Rock Anthology* '69-'78. 2-CD. Trojan, 2002. Features 1971 Lee "Scratch" Perry productions of "Small Axe" and "Dreamland".
Bunny Wailer. *Blackheart Man*. LP. Mango, 1976.
Count Ossie & The Mystic Revelation of Rastafari. *Grounation*. 3-LP. MRR Records, 1973.

Culture. *Two Sevens Clash*. LP. Shanachie, 1987. Grabado originalmente en 1976.
Dennis Brown. *Brown Sugar*. LP. Dynamic Sounds, 1986.
Dennis Coffey. *Evolution*. LP. Sussex, 1971.
Duke Reid. *Duke Reid's Treasure Chest*. 2-CD. Heartbeat, 1992.
Eddie Palmieri. *Justicia*. CD. Sonida. Grabado originalmente en 1970.
Ghetto Brothers. *Power-Fuerza!* LP. Marry Lou/ Salsa International, 1972.
Grand Funk Railroad. *Closer to Home*. LP. Capitol, 1970.
Harry Mudie. *Meet King Tubby's In Dub Conference, Vol. 1-Vol. 3*. LP. Moodisc, 1975-1977.
Jacob Miller. *Songbook: Chapter a Day*. 2-CD. VP, 1999.
James Brown. *Star Time*. 4-CD. Polygram, 1991.
Joe Bataan. *Best of Joe Bataan*. CD. Charly, 1997.
Joe Cuba. *The Best of Joe Cuba/Lo Mejor De Joe Cuba*. LP. Tico, 1972.
Joe Gibbs and The Porfessionals. *African Dub All-Mighty Chapters 1-3*. LP. Rocky One, 1994-95.
Joe Gibbs and The Porfessionals. *State of Emergency*. LP. Rocky One, 1999. Grabado originalmente en 1976.
Keith Hudson. *Brand*. Also known as *The Joint*. LP. Pressure Sounds, 1995. Grabado originalmente en 1977.
Keith Hudson. *Rasta Communication*. CD. Greensleeves, 2002. Grabado originalmente en 1978.
Lee Scratch Perry. *Arkology*. 3-CD. Island, 1997.
Lee Scratch Perry. *Super Ape*. LP. Mango, 1976.
Let's Do Rocksteady: The Story of Rocksteady, 1964-1968. 2-CD. Trojan, 2002.
Little Roy. *Tafari Earth Uprising*. CD. Pressure Sounds, 1996.
Mandrill. *Fencewalk: The Anthology*. 2-CD. Polygram, 1997.
Max Romeo. *War In a Babylon*. LP. Mango, 1976.
Michael Viner's Incredible Bongo Band. *Bongo Rock: The Story of the Incredible Bongo Band*. 2-LP.
Strut, 2001.
Mighty Diamonds. *Right Time*. LP. Virgin, 1976.
Niney the Observer. Sledgehammer Dub. CD. Motion, 2002. Grabado originalmente en 1977.
Peter Tosh. *Equal Rights*. LP. CBS, 1977.
Prince Far I. *Under Heavy Manners*. LP. Joe Gibbs, 1977.
Rare Erth. *Get Ready*. LP. Motown, 1969.
Ray Barretto. *Acid/Hard Hands*. CD. Nascente, 2001. Grabado originalmente en 1968.
Respect to Studio One. 2-CD. Heartbeat, 1994.
Rockers Soundtrack. LP. Mango, 1979.
Santana. *Abraxas*. LP. CBS, 1970.

Shaft in Africa Soundtrack. LP. ABC, 1973.
Studio One Story. 2-LP+DVD. Soul Jazz, 2002.
Tapper Zukie. *MPLA*. CD. Caroline, 2001. Grabado originalmente en 1976.
Tapper Zukie. *Tappa Zukie in Dub*. CD. Blood and Fire, 1995. Grabado originalmente en 1976.
The Abyssinians and Friends, *Tree of Satta, Volume 1*. Blood and Fire Records, 2004.
The Congos. *The Heart of the Congos*. 2-CD. Blood and Fire, 1996. Grabado originalmente en 1977.
The Harder They Come: Deluxe Edition. 2-CD. Island, 2003. Grabado originalmente en 1973.
The Hemptones. *Party Time*. LP. Mango, 1977.
The Reggae Box. 4-CD. Hip-O, 2001.
The Salsa All-Stars. *The Salsa All-Stars*. CD. Salsa International. Grabado originalmente en 1968.
This Is Reggae Music: The Golden Age 1960-1975. 4-CD. Trojan, 2004.
Tougher Than Tough: The Story of Reggae Music. 4-CD. Mango, 1993. Curado por Steve Barrow.
Willie Colon. *Asalto Navideño, Volumes 1 & 2*. CD. Fania. Grabado originalmente en 1972-1973.
Willie Colon. *El Malo*. LP. Fania, 1968.

LOOP 2

Afrika Bambaataa and Family. "Bambaataa's Theme." b/w "Tension." Single de 12". Tommy Boy, 1986.
"Live Convention '81." Single de 12". Disco Wax, 1981.
"Live Convention '82." Single de 12". Disco Wax, 1982.
Afrika Bambaataa and Soulsonic Force. "Renegades of Funk" b/w "Renegades Chant." Single de 12". Tommy Boy, 1983.
Afrika Bambaataa. *Looking for the Perfect Beat 1989-1985*. CD. Tommy Boy, 2001.
Black Uhuru. *Red*. LP. Island, 1981.
Blondie. "Rapture." Single de 12". Chrysalis, 1981.
Chic. "Good Times." Single de 12". Atlantic, 1979.
Death Mix: The Best of Paul Winley Records. 2-LP. Landspeed, 2001.
Dillinger. "Cokane in My Brain" b/w "Buckingham Palace/Ragnampiza." Single de 12". Mango, 1977.
DJ Charlie Chase. *DJ Charlie Chase Presents Cold Crush Brothers Vs. Fantastic Romantic 5*
From Harlem World 1981. 2-LP. Charlie Chase Entertainment/Slammin' Records, 1998.

Ego Trip's The Big Playback. CD. Rawkus, 2000.
ESG. *A South Bronx Story*. 2-LP. Soul Jazz, 2000.
Fab 5 Freddy and B-Side. "Change the Beat." Single de 12". Celluloid, 1982.
Fatback Band. "You're My Candy Sweet" b/w "King Tim III Personality Jock." Single de 12". Spring, 1979.
Grandmaster Flash and the Furious Five. "Flash to the Beat," b/w "Fusion Beats, Volume 2." Single de 12". Bozo Meko, 1982.
Grandmaster Flash and The Furious Five. "Superappin'." Single de 12". Enjoy, 1979.
Grandmaster Flash and the Furious Five. "The adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel." Single de 12". Sugar Hill, 1981.
Grandmaster Flash. *The Message*. LP. Sugar Hill, 1982.
Ice T. "Dog N' The Wax Ya Don't Quit Part II" b/w "6 in the Morning." Single de 12". Techno-Hop, 1986.
Jimmy Castor. "It's Just Begun." Single de 12". Salsoul, 1983.
Kurtis Blow. *I'm Tough*. EP. Mercury. 1982.
Kurtis Blow. *Kurtis Blow*. LP. Phonogram, 1980
Malcom McLaren. *Duck Rock*. LP. Island, 1983.
Manu Dibango. *Makossa Man*. LP. Atlantic, 1974. Grabado originalmente en 1973.
MFSB. *TSOP*. LP. CBS, 1975.
P Brothers. "Zulu Beat Mixtape." CD. 2004.
Parliament. *Mothership Connection*. LP. Casablanca, 1976.
Phase 2. "The Roxy." Single de 12". Celluloid, 1982.
Run DMC. *Rising Hell*. LP. Profile, 1986.
Run DMC. *Run DMC*. LP. Profile, 1983.
Schoolly D. *Schoolly*. LP. Schooly-D Records, 1985. Reissued as *The Adventures of Schoolly D*, Rykodisc.
Sly and The Family Stone. *Stand!* LP. CBS, 1969.
Sly and The Family Stone. *There's a Riot Goin' On*. LP. CBS, 1971.
Soweto Never Sleeps. LP. Shanachie, 1986.
Steinski. *Beg, Borrow, & Steal: A Steinski Archive*. CD. Unreleased CD-R, 2002.
The Best of Enjoy! Records. 2-LP. Hot Productions, 1990.
The Clash. *Sandinista!* 3-LP. Epic, 1981.
The Clash. *The Clash*. LP. U.S. Version. Epic, 1979.
The Jimmy Castor Bunch. *It's Just Begun*. LP. RCA, 1972.
The Perfect Beats, Volumes 1-4. CD. Tommy Boy/Timber, 1998.
The Sugar Hill Gang. "Rapper's Delight." Single de 12". Sugar Hill, 1979.
The Sugar Hill Records Story. 5-CD. Rhino, 1997.
Timezone. "The Wildstyle." Single de 12". Celluloid, 1983.

Tom Tom Club. "Genius of Love." Single de 12". Sire, 1981.
Tommy Boy Greatest Beats. 2-LP. Tommy Boy, 1985.
Trouble Funk. *Drop the Bomb*. LP. Sugar Hill, 1982.
Ultimate Breaks and Beats, SB-501. LP. Street Beat Records, 1986.
Ultimate Breaks and Beats, SB-505. LP. Street Beat Records, 1986.
Ultimate Breaks and Beats, SB-506. LP. Street Beat Records, 1986.
Ultimate Breaks and Beats, SB-524. LP. Street Beat Records, 1990.
Wild Style Soundtrack. CD. Rhino, 1997, con bonus tracks. Grabado originalmente en 1983.
Willie Colon. *The Big Break/La Gran Fuga*. LP. Fania, 1976.
Zulu Nation. *Bronx River Center*. Mixtape. 1980.

LOOP 3

A Tribe Called Quest. *People's Instinctive Travels and The Paths of Rhythm*. LP. Jive, 1990.
Aleem. "Release Yourself." Single de 12". Nia, 1984.
Artists United Against Aphartheid. *Sun City*. EP. Manhattan, 1985.
B-Boys. "2,3 Break." Single de 12". Vintertainment, 1983.
B-Boys. "Rock the House" b/w "Cuttin' Herbie." Single de 12". Vintertainment, 1983.
Beastie Boys. *Licensed to Ill*. LP. Def Jam, 1986.
Biz Markie. *Goin' Off*. LP. Cold Chillin', 1988.
Black Riot. "A Day in the Life" b/w "Warlock." Single de 12". Fourth Floor, 1988.
Boogie Down Productions. *By All Means Necessary*. LP. Jive, 1987.
Boogie Down Productions. *Criminal Minded*. LP. B-Boy, 1986.
C.I.A. Criminals In Action. "My Posse" b/w "Ill-Legal"/"Just 4 The Clash." Single de 12".
Kru-Cut, 1987.
Central Avenue Sounds: Jazz in Los Angeles, 1921-1956. 4-CD. Rhino, 1999.
De La Soul. *Three Feet High and Rising*. LP. Tommy Boy, 1988.
Dimples D. "Sucker DJs I Will Survive." Single de 12". Party Time, 1983.
DJ Dank. *Greatest Malt Liquor Hits*. CD. Hip Hop History Series, 2003.
Eazy E. "Boyz-N-The Hood" b/w "L.A. Is The Place"/"Fat Girl." Single de 12". Macola, 1987.
Eazy E. *Eazy Duz It*. LP. Ruthless/Priority, 1988.
EPMD. *Strictly Business*. LP. Sleeping Bag, 1988.
Eric B. & Rakim. *Paid in Full: The Platinum Edition*. 2-CD. Island, 1998.
Fishbone. *In Your Face*. LP. Columbia, 1986.
Har-You Percussion Group. *Har-You Percussion Group*. LP. Cubop Records, 1996.
Herbie Hancock. "Rockit." Single de 12". Columbia, 1982.

Ice Cube. *Amerikkka's Most Wanted*. LP. Priority, 1990.
Ice Cube. *Death Certificate*. LP. Priority, 1991.
Ice Cube. Promotional interview tape. Priority Records, Los Ángeles, 1991.
JVC Force. "Strong Island" b/w "Nu Skool" Single de 12". B-Boy, 1987.
Kings of Preassure. *Slang Teacher*. LP. Next Plateau, 1989.
Living Colour. *Vivid*. LP. Epic, 1988.
MC Shan. "The Bridge" b/w "Beat Biter". Single de 12". Bridge, 1986.
Mixmaster Spade and the Compton Posse. "Genius Is Back." Single de 12". L.A. Posse, 1988.
NWA and The Posse. LP. Macola, 1987. Re-released by Priority in 1989.
NWA. *Straight Outta Compton*. LP. Ruthless/Priority, 1988.
Original Concept. *Straight From the Basement of Kooley High!* LP. Def Jam, 1988.
Parliament. *Chocolate City*. LP. Casablanca, 1975.
Public Enemy. "Fight the Power." Single de 12". Motown, 1989.
Public Enemy. "Welcome to the Terrordome." Single de 12". Def Jam, 1989.
Public Enemy. *Fear of a Black Planet*. 2-LP. Def Jam, 1990.
Public Enemy. *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*. LP. Def Jam, 1988.
Public Enemy. *Yo! Bum Rush the Show*. LP. Def Jam, 1987.
Pumpkin and the Profile All-Stars. "Here Comes that Beat!" Single de 12". Profile, 1984.
Spectrum City. "Lies" b/w "Check Out the Radio." Single de 12". Vanguard, 1984.
Stop the Violence Movement. *Self Destrucction*. EP. Jive, 1989.
Street Kuts, Volume 1. LP. Instant, 1990.
The Black Voices. *The Black Voices: On the Streets of Watts*. CD. FFRR, 1996.
The JB's. *Funky Good Time: The Anthology*. 2-CD. Polygram, 1995.
The JB's. *Pass the Peas: The Best of The JB's*. CD. Polygram, 2000.
The Meters. *Funkify Your Life: The Meters Anthology*. 2-CD. Rhino, 1995.
The NWA Legacy, Volume 1: 1988-1998. 2-CD. Priority, 1999.
Toddy Tee. "Batterram." Single de 12". Epic, 1986.
True Mathematics. *Greatest Hits*. LP. Select, 1988.
Uncle Jam's Army. "Yes Yes Yes" b/w "Dial a Freak." Single de 12". Freak Beat, 1984.
UTFO. "Roxanne Roxanne." Single de 12". Select, 1984.
Watts Prophets. *Rapping Black in a White World*. CD. FFRR, 1996.
Watts Prophets. *When the 90s Came*. CD. FFRR, 1996.
World Class Wreckin Cru. *World Class*. LP. Kru-Cut, 1985.
Zapp & Roger. *We Can Make You Dance: The Zapp & Roger Anthology*. 2-CD. Rhino, 2002.

LOOP 4

2 Live Crew. *As Nasty As They Wanna Be*. LP. Luke, 1990.
Above The Law. *Livin' Like Hustlers*. LP. Ruthless, 1990.
Africa Raps. CD. Trikont, 2002.
Alicia Keys. *Songs in A Minor*. CD. J, 2001.
Angie Stone. *Black Dimond*. CD. Arista, 1999.
Backyard Band. *Skillet*. CD. Future, 1999.
Basic Beats Sampler. CD. Hollywood/BASIC, 1992. Includes Organized Konfusion, Lifers Group, Raw Fusion, Ziimbabwe Legit and a 12-minute DJ Shadow megamix.
Black Star. *Mos Def and Talib Kweli Are Black Star*. CD. Rawkus, 1998.
Blackalicious. *Nia*. Quannum, 2000.
Body Count. *Body Count*. CD. Sire, 1992.
Brand Nubian. *One for All*. LP. Elektra, 1990.
Chuck Brown. *Your Game... Live at the 9:30 Club*. CD. Liaison/Raw Venture, 2001.
Compton's Most Wanted. *Straight Check'N Em*. LP. Orpheus, 1991.
Cypress Hill. *Cypress Hill*. LP. Ruffhouse, 1991.
D'Angelo. *Voodoo*. CD. EMI, 2000.
Da Lench Mob. *Guerrillas in the Mist*. CD. Street Knowledge/East West, 1992.
Dead Prez. *Let's Get Free*. CD. Loud, 2000.
DJ Quik. *Quick Is the Name*. LP. Profile, 1991.
Dr. Dre. *The Chronic*. CD. Death Row, 1992.
Dr. Funkenstein and DJ Cash Money. "Scratchin to the Funk." Single de 12". Sound Makers, 1985.
EPMD. *Business Never Personal*. LP. Def Jam, 1992.
Erykah Badu. *Badzium*. CD. Kedar/Motown, 1997.
Freestyle Fellowship. *Inner City Griots*. CD. Island, 1993.
Freestyle Fellowship. *To Whom It May Concern*. LP. Sun Music, 1991.
Goodie Mob. *Soul Food*. 2-LP. LaFace, 1995.
Hip-Hop For Respect. *Hip-Hop For Respect*. EP. CD. Rawkus, 2000.
Ice T. *The Iceberg. Freedom of Speech... Just Watch What You Say*. LP. Sire, 1989.
India Arie. *Acoustic Soul*. CD. Motown, 2001.
Jill Scott. *Who Is Jill Scott?: Words and Sounds, Volume 1*. CD. Hidden Beach, 2000.
Kam. *Neva Again*. CD. Street Knowledge/East West, 1993.
KMD. *Mr. Hood*. LP. Elektra, 1991.
Kool G Rap and DJ Polo. *Live and Let Die*. Cold Chillin', 1993.

Latryx. *Latryx*. CD. Quannum, 2003. Grabado originalmente en 1997.
Lauryn Hill. *The Miseducation of Lauryn Hill*. CD. Ruffhouse, 1998.
Leaders of the New School. *Future Without A Past*. LP. Elektra, 1991.
Mary J. Blige. *Share My World*. CD. MCA, 1997.
MC Ren. *Shock of the Hour*. CD. Ruthless, 1993.
Meshell Ndegeocello. *Bitter*. CD. Maverick, 1999.
Missy Elliott. *Supa Dupa Fly*. CD. East West, 1997.
Mr. Lif. *I Phantom*. CD. Definitive Jux, 2002.
No More Prisons. CD. Raptivism, 1999.
NWA. *Efil4zaggin*. LP. Ruthless/Priority, 1991.
OFTB (Watts OFTB). *Straight Up Watts*. LP. Big Beat, 1992.
Organized Konfusion. *Organized Konfusion*. LP. Hollywood/BASIC, 1991.
Outkast. Aquemini. CD. LaFace, 1998.
Paris. *Sleeping with the Enemy*. CD. Scarface, 1992
Pete Rock and CL Smooth. *Mecca and the Soul Brother*. 2-LP. Elektra, 1992.
Rare Essence. *Doin It Old School Style Live At Club U*. CD+CD-ROM. Rare One, 2001.
Shame the Devil. CD. Freedom Fighter Music, 2002.
Sister Souljah. *360 Degrees of Power*. LP. Epic, 1992.
Snoop Doggy Dogg. *Doggystyle*. CD. Death Row, 1993.
SoleSlides' Greatest Bumps. 2-CD. Quannum, 2001.
Talib Kweli. *Quality*. CD. Rawkus, 2002.
The Beat. Go-Go's Fusion of Funk and Hip-Hop. 2-CD, Liaison, 2001.
The Coup. *Party Music*. CD. 75 Ark/Tommy Boy, 2001.
The Pharcyde. *Bizarre Ride II the Pharcyde*. 2-LP. Delicious Vinyl, 1992.
Trouble Funk. *Live*. CD. Infinite Zero, 1996.
WC and the MAAD Circle. *Ain't a Damn Thing Changed*. LP. Priority, 1991.

Para más referencias, visitar la web de la edición original del libro
www.cantstopwontstop.com

AGRADECIMIENTOS

No existe obra de hip-hop que no incluya un montón de agradecimientos. Y eso se debe a que ningún cultor del hip-hop considera que su éxito, grande o pequeño, sea individual. Hay deudas y reciprocidades por doquier, y es bueno que así sea.

Este libro comenzó con un largo viaje desde el Lago Tahoe, en la cabina de un camión de remolque, en enero de 1998. Acabábamos de decidir que íbamos a poner fin a SoleSides, un proyecto al que le había dedicado la mayor parte de los últimos cinco años. En ese momento, sentía que me hacía falta un cambio. Tuvieron que pasar tres años y medio para que pudiera darme cuenta, en retrospectiva, de que mi próximo gran proyecto ya había comenzado a gestarse.

Este primer agradecimiento, entonces, es para Josh Davis, Xavier Mosley, Tom Shimura, Lateef Daumont, Joy Malig, Tim Parker y Lisa Haugen, quienes aparentemente supieron percatarse de lo que vine a hacer a este mundo y me empujaron a hacerlo. También le mando todo mi aprecio a Brian Cross, que aplicó una muy necesaria violencia verbal para estimularme. A todos aquellos que lo dieron todo en SoleSides –Winston Chiong, Gene Kim Whitney, David Maduli, Jason Malig, Omari Patterson, Rodney Sino-Cruz, Benjamin Davis (q.e.p.d.) y al resto de los que se sumaron– quiero decirles que no los he olvidado. Y a D-Sharp y Alicia, la familia de Lifesavas, Isaac Bess y Lydia Popovich, les aseguro: el legado continúa.

Agradezco a todos los que tuvieron la generosidad de abrirme las puertas y dejarme formar parte de sus vidas: los Melendez, los Suarez, DJ Kool Herc y Cindy Campbell, Afrika Bambaataa, Lucky Strike, FABEL y Christie, Jazzy Jay, Kool Lady Blue, Grandmaster Flash, BOM 5, ZEPHYR, Joseph Ahn, King Tee y toda la banda, Reginald Dennis, James

Bernard, Alex Sanchez, Silvia Beltran, Aqeela y Daude Sherrills, Bakari Kitwana, Bill Stephney, Harry Allen, Felipe Mercado, Danny DeJesus, Charlie Ahearn, Chuck D, Hank Shocklee, Crazy Legs, Dante Ross, David Hershkovits, DJ AJ, DOZE, FAB 5 FREDDY, Greg Tate, Ice Cube, Kam, LADY PINK, Leyla Turkkan, Rennie Harris, Rudy Corpuz, Matthew Countryman, Pedro Noguera, R.J. Smith, Sadiki Nia, Tamu du Ewa, SPAR ONE, IZ THE WIZ, Steven Hager, Tom Silverman, Talib Kweli, Uncle Jam, Egyptian Lover, Iceberg, Andrei Strobert, Chuck Brown, Reo Edwards, Steve Barrow, Dave Katz, Jasmine De La Rosa, Roger Steffens y a los incontables fanáticos, artistas y creadores con los que he hablado a lo largo de los años. Espero haberlos representado como se merecen.

Le doy gracias a las bibliotecas y bibliotecarios que saciaron mi voraz apetito: Brooklyn Public Library, Donnell Library, Schomburg Center, Lincoln Center Library, Museum of Television and Radio, las bibliotecas de la U.C. Berkeley, la Berkeley Public Library y, en especial, los archivos de hip-hop de Bill Adler. A la banda de Ego Trip le agradezco sus consejos, su biblioteca de revistas y sus chistes. Asimismo, agradezco la hospitalidad isleña de Jacquie Juceam, Michelle Lin, Pat Meschino, Radcliffe Roye y su familia, Corey, Miss P and Jah Lou, Afflicted Yard, Ajamu Myrie, Dave Kelly, Jeremy Harding, Sean Paul, Italee y Tullah Carter.

A todos los que participan en el Asian American Studies Center de la UCLA, el Applied Research Center y el Center for Third World Organizing, gracias por dejarme aprender de ustedes y por su continuo apoyo. A los editores que siempre exigieron más de mí –Raymond Roker, Sue Cummings, Sheena Lester, Danyel Smith, J.H. Tompkins, Jon Dolan, Selwyn Seyfu Hinds, Chuck Eddy, Bob Christgau– y a mis amigos, que me dieron tanto y pidieron tan poco a cambio –Rickey Vincent, Davey D, Billy Jam, Adisa Banjoko, Tomas Palermo, Cheo Hodari Coker, Rob Kenner, Serena Kim, Todd Inoue, Cristina Verán, Joe Schloss y Ogbonna Ogbar– les agradezco haberme hecho crecer tanto.

A toda la banda de 360hiphop.com quiero decirle que cada día que trabajé a su lado fue un honor para mí, y le agradezco por darme siempre lo mejor. A los viejos y nuevos integrantes de la redacción de *Soundings* –Jon Caramanica, Neil Drumming, Will Hermes, Charles Aaron, Windy Chien, Sia Michel, Sylvia Chan, Mark Anthony Neal, Ta-Nehisi Coates, Josh DuLac, Sasha Frere-Jones, Jessica Hopper, Julianne Shepherd, Josh Kun, Amanda Nowinski, Mosi Reeves, Peter Shapiro, Tony Green, Hua Hsu, Chris Ryan, R.J. Smith, Elizabeth Mendez Berry– les digo: vinimos, vimos y conseguimos que pusieran nuestra firma en nuestros artículos.

A los organizadores y activistas que se encargan de que el mundo siga avanzando –Billy UPSKI Wimsatt, Kofi Taha, Kate Rhee, Angela Brown, Malika Sanders, Favianna Rodriguez, Weyland Southon, Gita Drury, Tram Nguyen, Jee Kim, Van Jones y EBC, Taj James y MSC, Malkia Cyril y YMC, Harmony, Nicole, Omana y toda la gente del Mandela Arts Center, Bakari Kitwana, Baye Adofo-Wilson, Boots Riley, Dereca Blackmon, Troy Nkrumah, Angela Garretson, Jeff Johnson, Reverend Osagyefo Sekou, Hashim Shomari, Daryl Scipio, Angela Woodson, Jessica Tully, Jan Adams, Libero Della Piana, Mark Toney, Gabriel Torres, Black Artemis, Danny Hoch, Raquel Cepeda, los muchachos de Hard Knock Radio y de Divine Forces Radio, Jeff Perlstein, Kristina Rizga y Media Alliance, la gente de PopandPolitics.com, de Alternet y de Wiretap, Bill Martinez, Monifa Akinwole, Kali Akuno, Malcolm X Grassroots Movement, Marinieves Alba, Peter Chung, Kim McGillicuddy, Kevin Powell, Kimi Lee, David Muhammad, Jiaching Chen, Edget Betru, Jennifer "J-Love" Calderon, Robin Templeton, James Kass, Martha Diaz, Tricia Wang, Hekter Gonzalez, Jeremy Lahoud, Homies Unidos, Community Self-Determination Institute, Kensington Welfare Rights Union, Pacific News Service, Listen, Inc., CAAAV, National Hip-Hop Political Convention, Bay-LOC, The LA LOC, San Jose Hip-Hop Coup, Future 500+ y tantos, tantos más– les agradezco toda su inspiración.

A todas las personas que hicieron que esto fuera posible –Russell Simmons, Robin D.G. Kelley, Joe Austin, Roberta Uno, San San Wong, la gente de La Peña, Amanda Berger, Alvin Starks, Anna Lefer, Jolyn Matsumuro, Gerry Villareal, Jody Miller, Gabe Tesoriero, Nikkia Jackson, Mark Hines, Nikki Smith, Kris Ex, Ola Kudu, Nandi Dallen, Stephanie Reyes, Andrea Duncan, Yvette Russell, Kweli Wright, Sonya Maggett, Ryan Pintado-Vertner, Chris Veltri, Eothen Alapatt, Barbara Osborn, Eric Weisbard, Ann Powers, Raquel Cepeda, Joan Morgan, Eric Ture Muhammad, Nisa Muhammad, Adam Mansbach, Tanya Diaz, Margaret Rea, Martine Barrat, Karl Evanzz, Zen & Tanya Matsuura, Cedric Muhammad, Rebecca Deshpande, Vince Beiser, Monika Bauerlein, Tim Dickinson, Johnny Temple, Hillary Frey, William Jelani Cobb, Farai Chideya, Raymond Codrington, Mike Davis, Karen Dere, Tricia Rose, Simon Reynolds, Dawn-Elissa Fischer, Sandy Close, Adrian Gaskins, Ann-Marie Nicholson, Janet Francedese, Michael Jarrett, Theresa Park, Assata Wright, Akiba Solomon, King EMZ, Tom Goldfogle, Rha Goddess, Andy Hsiao, Tisha Hooks, Chisun Lee, Jehmu Greene, Darren Keast, Craig Smith, Lillian Matulic, Roberta Magrini, Adam Ma'anit, Lisa Lowe, Vijay Prashad, Thuylinh Tu, Tony Silver, Shelana DeSilva, Richie Monroe, Ed Park, Phyllis Pollack, Jim Prigoff, Devin Roberson, Luis Rodriguez, East Wind Books, Tresa Sanders, Trevor Schoonmaker, Paul Heck, Norman Stolzoff, Corey Takahashi, Julio Trejo, Mattie Weiss, Eric Arnold, David Paul, Peanut Butter Wolf, Shingo Annen, Spence Abbott, Jason Bentley, Elinor Tatum, Walter Leapheart, Lathan Hodge, Janice Suguitan, Richard Goldstein, Armond White, Sally Banes, Mimi Valdes, Shani Saxob-Parrish, Erik Parker y toda la redacción de *Vibe*, Kathryn McGuire, Andre Torres, Joann Wypijewski y, especialmente, a todos aquellos que olvidé mencionar– quiero decirles: gracias.

Al infatigable, incesante e intricado Dave Tompkins, todavía el mejor escritor de hip-hop jamás nacido, le agradezco haberme salvado. Gracias a Dan McCarthy, Christine Turner y Sanjev DeSilva por sus transcripciones. Gracias a todos los diseñadores gráficos con los que tuve la bendición de trabajar para este proyecto: James Sinclair y el departamento de diseño de St. Martin's Press, Sharon Mizota, The Brent Rollins Design Explosion, Keith Tamashiro de Soap Design, Eugene Kuo de 226-design, Shinji Kuwayama de Kuwayama Design y Mike Stern de 0rigin.

Un saludo enorme a la incansable e infinitamente versátil Monica Hernandez, quien consiguió muchas de las fotografías que ilustran este libro. Gracias a todos los fotógra-

fos y agencias: Ben Higa, Martha Cooper, Josh Cheuse, Ajamu, Brian Jahn, Mel Rosenthal, Daniel Hastings, Beuford Smith, Peter Holderness, Lisa Haun, Librado Romero, Matt Daly, Michael Benabib, Eli Reed, Alex Webb, Kevin Winter, John Van Hasselt, Michael Heller de 911 Pictures, Julie Grahame de Retna, Lisa Haun, Jonathan Hyams del Michael Ochs Archive, Katie Shanks de Corbis, Phyllis Collazo de la New York Times Agency, Michael Shulman de Magnum y Thomas Tinervin de Getty Images.

Quiero enviarle todo mi afecto a Gary Delgado, Don T. Nakanishi, Glenn Omatsu, Makani Themba-Nixon, Bob Wing, Davey D, Bill Adler y Henry Chalfant, personas a quienes adopté como maestros y que supieron aguantarme siempre con el mejor humor, y a Mike y Linette Nardone, Joseph Patel, Jungwon Kim y Sango Amoda, y Oliver Wang, cuya infinita generosidad me sostuvo durante el proyecto.

Debo decirles a todos mis parientes, desde el Pacífico hasta el Atlántico y en el mundo entero, que, según me han informado, si llegara a darles las gracias uno por uno, el precio de este libro aumentaría significativamente. Business Affairs me ha pedido que les agradezca a todos por su consideración. Les voy a cocinar algo de arroz frito un día de estos.

Gracias a Benee y Diane. Gracias al gran equipo de St. Martin's Press, en especial a John Cunningham, Elizabeth Bewley, Mark Steven Long, Barbara Gratch Cohen, Becki Heller y Stephen Lee. Y también a la gente que me apoyó de principio a fin: los Chang (Eugene y Eleanor, Spencer y May, Fletcher y Joanne) y los Pagaduan (Nestor y Melinda, Agnes y Raul, Ryan, Brandon y Justin, Arnel y Heidi), mi agente Victoria Sanders, mi editora Monique Patterson, la increíble Imani Wilson, mis hijos, Jonathan y Solomon, y la patrona, Lourdes. Su energía positiva, su esfuerzo, sus quejas y halagos oportunos y, sobre todo, su paciencia son cosas por las cuales estaré siempre agradecido y en deuda.

Y es bueno que así sea.

ÍNDICE

Introducción,
por DJ Kool Herc 7
Prólogo 11

LOOP 1: BABILONIA EN LLAMAS 1968-1977

1. Necrópolis 17
2. Sipple Out Deh 35
3. Sangre y fuego, con música intermitente 63
4. Hacerse un nombre 95

LOOP 2: PLANET ROCK 1975-1986

5. La salvación espiritual 121
6. Estilos furiosos 145
7. El mundo es nuestro 167
8. Zulúes en una bomba de tiempo 185
9. 1982 219
10. El fin de la inocencia 245

LOOP 3: EL MENSAJE 1984-1992

11. Todo se desintegra 277
12. Lo que tenemos para decir 297
13. Seguir, por ahora 337

14. Los asesinos culturales 381
15. El verdadero enemigo 421

LOOP 4: LA GRAN APUESTA 1992-2001

16. Tenemos que resolverlo 453
17. Todos en la misma pandilla 483
18. El devenir de la generación hip-hop 515
19. Nuevo orden mundial 551

DISCOGRAFÍA 589

AGRADECIMIENTOS 597

Esta edición se terminó
de imprimir y encuadernar en julio de 2014
en Elías Porter y Cía. S.R.L.,
Plaza 1202 / Ciudad de Buenos Aires / Argentina